八十年代访谈录

查建英

目录

《八十年代访谈录》之阿城

阿城：我还记得在美国有两次朋友聚会，北岛喝得差不多了就唱《东方红》音乐舞蹈史诗，还朗诵“天是黑沉沉的天，地是黑沉沉的地”。我还以为北岛在开玩笑，后来发现不是。他喝酒了，在抒发真的情绪，但是得唱共和国情感模式的歌才抒得出来。就像有人喜欢样板戏，那是他们成长时期的感情模式，无关是非。

【主持人手记】

阿城一如既往昼伏夜作。我第一次给他打电话约访谈的事情是在上午十一点左右，一个毫无表情的声音像是透过午夜大雾飘过来：

哎，哎，行，好。估计放下电话他就又睡过去了。阿城习惯夜间工作，而我因女儿太小夜间不便出门，于是约定访谈就在我家做。午夜过后，电话响了，是阿城白天的声音，背景里挤撞着一屋子乱哄哄的人声：我这边刚弄完了，半个小时之内能到你那里。我赶紧烧水、炝锅、下面。等阿城进了门，吃食端上桌，发现面还是下早了，有些坨。我想起《棋王》里那一段煮面、吃面的经典描写，心里不免惭愧。阿城却完全无所谓的样子，见我端上家里安徽阿姨做的羊肉小馅饼，笑道：哦，袖珍馅饼，咱们还大吃大喝起来了。

夜宵吃毕，换上云南咖啡、茶点，这才开了录音机，准备“聊天”。

头一天通电话时，阿城说：还不知说什么呢。我说：随你便吧，反正我可只能给你当个话托儿。那个夜晚阿城操着他一贯不紧不慢的语调，侃侃而谈，说到妙处，两眼在无框镜片背后发光，然后和我一起笑起来。说来也怪，我女儿平素极少起夜，那晚居然前后两次朦朦胧胧地从卧室里光着小脚丫走出来，难道她在睡梦中听到了客厅里的笑声？每次待我重新将女儿哄睡，回到客厅里，总看到阿城坐在那里静静地吸着烟斗，一脸的安逸。就这样，谈话多次被打断，又接续下去，关了录音机，意犹未尽，接着聊，直至天明。后来我整理录音时，发现那一夜看似散漫无际的谈话，其实有着极清晰的思路：阿城不仅是有备而来，并且是深思熟虑。整个谈话沿着“知识结构”与“焦虑”这两个主题渐次展开，触动的乃是百年来中国最基本的问题。这样来回顾是把八十年代放到一个更大的历史视野和意识结构中去描述。视野广阔，却并不空疏，因为其中活动着种种世俗和个人的细节，有关阿城的，有关朋友的。

我想起阿城当年那些铅笔画，只几笔就勾勒出一个人来，而这人的举止神态又散发着某个时代某个阶层的独特气息。

谁来画阿城呢？朱伟写过两篇阿城印象，峰回路转细致有味，相当传神。朱伟的记性实在好。我有一位女友，早就崇拜阿城小说，今年终于得见阿城本人。那晚是几个朋友吃饭，阿城自然又成了讲故事和神侃的主角，一路妙语不绝直到凌晨，这位女友听得目瞪口呆，彻底迷倒，几周之后提起来还称叹不已。不过我想那样的夜晚和场景是难以复制和描述的。

宁瀛有回和我议论阿城："应该有人扛一台摄像机每天跟拍阿城，一定是部特棒的片子。"

我表示同意。后来想想，像阿城这样的人，恐怕还是属于文字时代，将来流传下去的，一定还是阿城的文字与文字中的阿城。阿城看人情世故这样透彻，他说他不焦虑，我信。他可曾有过危机？我忘了问，不知道。

阿城

八十年代——访谈录

时间：2004 年 9 月 8 日

地点：北京芳草地

查建英：你想怎么来讲八十年代这个题目呢？

阿城：我不是太有"十年"这种概念。就像艺术的变化不会随着政治时期的改变而变化，好比我们文学史上，两汉、魏晋，或者隋唐，不会因为有了一个新朝，就会出现新的艺术，政治的、权力的转换决定不了艺术。事情也许早就发生了，也许还没有发生。单从"八十年代"划分，有点儿难说了。

查建英：那个时间其实是人为的计量。比如说，从外部环境看，八九年好像是一个句号，它正好又是八十年代末。九〇年以后，文学上就有了王朔，大家很习惯就把王朔看成一个九十年代的现象。实际上他早在八十年代就开始了，不过那时他不突出，只是舞台上众多的人之一。其实这个年限不见得。

阿城：对，不见得。就像世纪末两千年那个分界点，叫个事给搅和了：到底二〇〇〇年，还是二〇〇一年算是两千年的开始呢？我记得有些国家是二〇〇〇年的时候庆祝，有些国家不认这个，二〇〇一年庆祝。很多人慌了，因为大部分人习惯了以一个十年或者一个时间的量度去决定自己的情绪。"我要跨过这一年，我要有一个新的，我要做什么事情"，突然发现不是，说下一年才是，有挫折感。美国人喜欢搞十年这种东西，decade，搞得有声有色，有好多套丛书，你肯定看到过。台湾前些年搞过七十年代，找了很多人回忆。

查建英：你是说他们回顾过七十年代？

阿城：对，很多人都卷进去了，《中国时报》人间副刊的杨泽主持的吧。

我自己的量度不是这种，而是知识结构，或者文化构成。从知识结构、文化构成来说，一八四〇年是一个坎儿，新的知识撼动中国的知识结构，船坚炮利；一九一九年"五四"是一个坎儿，新的文化撼动中国文化构成，科学民主；一九四九是最大的一个坎儿，从知识结构、文化构成直到权力结构，终于全盘"西化"，也就是惟马列是瞻。中国近、现代史，就是这三个标志，其他就别再分什么十年了。不过既然定的话题是八十年代，总要来说说吧。对一九四九年这个坎儿，我觉得七十年代算是一个活跃的时期，七六年，官方宣布"文革"结束，造成八十年代是一个表现的时期，毕竟出版又被允许了。

查建英：是不是一个从地下转到地上的过程？比如那些诗人。

阿城：也没有全转上来吧。不过确实在八十年代，我们可以看到不少人的七十年代的结果。比如说北岛、芒克，七八年到八〇年的时候，他们有过一次地下刊物的表达机会，但变

化并不是在那时才产生的，而是在七十年代甚至六十年代末的白洋淀就产生了。七十年代，大家会认为是“文化革命”的时代，控制很严，可为什么恰恰这时思想活跃呢？因为大人们都忙于权力的争夺和话题，没有人注意城市角落和到乡下的年轻人在想什么。

查建英：对，六六年、六七年是特厉害的，六八年以后就开始下乡了。

阿城：管不着了，这些学生坐在田边炕头了。他们在想什么，传阅一些什么，写什么，权力者不知道。像六十年代末的芒克、根子、多多、严力他们在河北白洋淀形成那样一个诗的区域，尤其根子的《三月的末日》，意象锐利迷茫，与食指的《鱼群三部曲》失望迷茫区别得很开。《三月的末日》在我看是那时的经典，可惜没有人提了。我记得岳重跟我说，他当时提了一桶鱼从白洋淀坐火车回北京，到北京的时候桶里的鱼死得差不多了；春天了，但是，三月是末日。这样，一直贯穿整个七十年代。所以，好像是压制得最厉害的时期，但是因为把他们推到权力、行政力管理相对松散的地方，他们反而有些自由。

查建英：你就是那时候去了云南？

阿城：对。人的成熟其实是很快的。现在讲究超前教育，其实人在十二岁左右有一次生理的变化，大致与性发育有关，会在一年内，将之前的所有知识一下就掌握了。所以所谓小学，就应该放羊，让他们长身体，防止近视而已。小学为什么要六年？中学为什么要六年？活生生让人混到十八岁！其实是因为规定十八岁以下为儿童，儿童不能到社会上去做工，童工是非法的，于是将他们管制在学校里磨时间，磨到法律的底线。一般一个人在十二到十八岁的时候，思想、感觉最活跃、最直接，二十岁一过，进入成熟了，以后是把成熟的部分进行调理。

查建英：很多部分成熟了，但整体还没揉匀乎呢。

阿城：对，面还没有“醒”透。所以呢，七十年代，正好是这个年纪，摁都摁不住。你想，他走上几十里地，翻过几座大山，来跟你谈一个问题，完了还约定下一次。多数人其实也不会写什么，也就是互相看看日记。当时不少人写日记就是为朋友交流而写的。

查建英：实际上是一种创作。

阿城：思想记录。我觉得那个时候另有一种意思。《中国时报》他们搞七十年代，我就很有兴趣。为什么呢，我要看七十年代他们那边在干什么，我有对比的兴趣。到了美国，我也是这个兴趣。比如，一九六七年吧，那么一九六七年我们在干什么？美国人在干什么？横向看看。有意思。

查建英：对，我也爱这么比。比如在美国结识了很多所谓“六十年代”那一代的美国人，他们讲他们六十年代的故事，我就会回想我们在六十年代做的、想的那些事，这样就更明白为什么现在他们和我们这么不同。当年就不同！成长的大环境、社会体制都不一样，受的教育也不一样。有人相信地球上有一个场，六十年代很多国家都在发生所谓的社会革命，青年人都在游行。比如说一九六八年，好像冥冥之中有一个什么场，在那里起作用，西欧、东欧、美国、中国，都有所谓的社会动荡，青年人到处骚动不安，都在造反。但实际上这些造反是不是一回事呢？你再仔细一比较，发现骚动背后那个动因其实很不一样，动机、目的都不一样，闹事只是表面的相似。比如我刚到美国那些年，身边有几个要好的法国朋友，大家一起处得很融洽，但就是不能谈六十年代，一谈就变成他们集体跟我辩论。他们几个法国布尔乔亚青年，一齐来捍卫毛泽东思想，把中国的“文革”说得浪漫极了！想想也好笑，其实这是一个中国人和几个法国人共同回顾六十年代造成的误会。

阿城：对，像萨特，“文革”时跑来中国，还上了天安门观礼台。福柯，法国新左，做教授时直接参与街头抗争，在房顶上扔石头，还小心不能脏了丝绒外衣。

查建英：那你说说，台湾的七十年代，和你那个知青的七十年代，比较起来感觉怎么样？

阿城：台湾的七十年代呢，比较感性。大陆的七十年代呢，就我接触到的，比较理性。因为我们在大陆碰到安身立命的急迫的东西，你在这个地方怎么安身立命。虽然台湾处在戒

严时期，比较起来，台湾还是有活动的自由。有自由，又是很多人的青春期，更多的是感性的东西，所以他们回忆起来更多的是感叹。

查建英：嗯，不过，我想中年人回头看青春期，多少都有点这种感叹吧。先是纯情时代，后来就有了挫折有了城府，油滑了，感情也不太纯粹了，你能说这是台湾的特殊现象吗？还是一个生理现象？不过，也许这和台湾处在转变期有关。七十年代他们经济起飞，从乡土转向市场，转向那种做贸易做买卖的城市经济，生活方式变了。

阿城：对，就是陈映真写的那个时代。我记得八十年代末吧，我在美国见到陈映真，他那时在台湾编《人间》，《人间》杂志的百姓生活照片拍得很好，过了十年，大陆才开始有很多人拍类似的照片了。我记得陈映真问我作为一个知识分子，怎么看人民，也就是工人农民？这正是我七十年代在乡下想过的问题，所以随口就说，我就是人民，我就是农民啊。陈映真不说话，我觉出气氛尴尬，就离开了。当时在场的朋友后来告诉我，我离开后陈映真大怒。陈映真是我尊重的作家，他怒什么呢？写字的人，将自己精英化，无可无不可，但人民是什么？在我看来人民就是所有的人啊，等于没说啊。不过在精英看来，也许人民应该是除自己之外的所有人吧，所以才会有"你怎么看人民"的问题。所有的人，都是暂时处在有权或者没权的位置，随时会变化，一个小科员，在单位里没权，可是回到家里有父权，可以决定或者干涉一下儿女的命运。你今天看这个人可怜，属于弱势群体，可是你给他点权力试试，他马上也会有模有样地刁难欺负别人。这是人性，也是动物性，从灵长类的社会性动物就是这样。在我看来"人民"是一个伪概念，所以在它前面加上任何美好的修饰，都显出矫情。

查建英：我见到陈映真是在山东威海的一个会上，那都九几年了。他可能真是台湾七十年代构成的一种性格，强烈的社会主义倾向、精英意识、怀旧，特别严肃、认真、纯粹。但是他在上头发言，底下那些大陆人就在那里交换眼光。你想那满场的老运动员啊。陈映真不管，他很忧虑啊，对年轻一代，对时事。那个会讨论的是环境与文化，然后就上来一个张贤亮发言，上来就调侃，说：我呼吁全世界的投资商赶快上我们宁夏来搞污染，你们来污染我们才能脱贫哇！后来听说陈映真会下去找张贤亮交流探讨，可是张贤亮说：唉呀，两个男人到一起不谈女人，谈什么国家命运民族前途，多晦气啊！这也变成段子了。其实张贤亮和陈映真年纪大概也差不多。

阿城：所以形成不同。人民就像水中的悬浮物，上上下下变化着，我们不都是其中一粒吗？谁能代表其他的粒呢？你想要代表，一般来说你就有了权力之心了，人民很可能就成了你的真理的牺牲品了。我们见得还少吗？

再说"文革"一结束，一九七七、一九七八年可以考大学了。我遇到不少那个时候在大学里做教师的人，他们都说刚开始很讨厌这批插队考回来的人，太难教了！但是，这批人毕业走了，开始正常了，高中毕业就可以上大学了，他们又很怀念这批人，说上课没劲了！就是因为插队那批人已经是社会油子，经验多得很。你不要跟我讲马列教条，不要，我有一大堆的东西等着为难你呢。做一个教师就会觉得挺烦的。过了这个时候，他们又觉得，哎呀，没有这种人了。

查建英：后来都是"三门学生"了，上课猛记笔记的那种了。我知道这个情形，因为我赶上了"文革"后恢复高考那第一批。我们班上净是老三届，我在小学跳了两级才算赶上在郊区插了一年队，可是在班里年纪最小，特自卑，因为没什么故事可讲，只有听讲的份儿。这批返城知青，真的人人一肚子故事，都有经历，追着老师讨论，什么都不怵。那真是挺特别的一个时期。

阿城：一个非常特别的时期。七六年以后，一下子，大专院校进了一大批社会油子！

查建英：（笑）中国历史出现了一个非常现象。

阿城：（笑）其实我觉得，孔子跟他三千弟子就是这个关系。孔子这个人很有意思，他

的学生啊，我看都是社会油子，除了颜回。颜回就是从高中上来的。

查建英：最老实巴交的一个。

阿城：对，最老实巴交。所以他学习最认真，做笔记最勤。子路这些家伙呢，子路只比孔子小几岁啊！子贡已经是春秋晚期国际间的大商人了。这批学生怎么教啊！所以你看《论语》里面很多都是这些学生刁难老师。

查建英：老爱提问！（笑）我想孔子有时候也不免叹口气：这帮刺儿头、油子！还是颜回好啊！至少我还有这么一个特乖的学生，就说："回，回——"怎么说的来着？反正就是只有颜回才懂得仁的真义。

阿城：（笑）对。孔子有弟子三千、七十二贤人，多是一大帮社会油子！他们想，在这儿混一混，完了就走了，就去给贵族服务了。有这么一个老师，刁难刁难他，提刁钻的问题，常常说：哎，你跟那个谁说仁是那个，你怎么现在又说仁是这个了呢，怎么回事？

查建英：对，课堂气氛挺活泼的，不光是老夫子坐而论道。其实倒有点像美国研究生院的 seminar，大家散坐，七嘴八舌跟老师讨论，甚至抬杠。

阿城：对。你赶上了北大最好的时期，十年前老的一拨儿造反，十年后新的一拨儿质疑。所以，思想活跃，这一代人在七十年代都已经完成了，八十年代就是表现期。要从政治上说呢，我是比较清楚地感觉到，八十年代是一个想要弥补信用的年代，但到八十年代末仍没有见效。

查建英：是啊，那些年老是一会儿放，一会儿收，老摇摆，你刚觉得有点不错了，他又开始了！

阿城：对呀，反复说我是有信用的，完了以后又失信，我是有信用的，又失信，就一直在这么摇摆、摇摆、摇摆，这样就进入了九十年代。九十年代是没有信用的社会，一直延续到现在，没有信用。如果权力没有信用，就非常非常恶劣。

查建英：是，经济方面从九十年代起中国也算在搞资本、市场了，但因为这个信用问题，这资本、市场成了个怪胎，就是老沈（沈昌文）归纳的"恶劣市场"。从政治上讲，八十年代末真是一个分水岭。知识构成不能这样分。

阿城：知识构成呢，比如说我个人，我是歪打误撞。六十年代我已经开始上到初中了，因为我父亲在政治上的变故，好比说到长安街去欢迎一个什么亚非拉总统，班上我们出身不好的就不能去了。尤其六五年，这与当时疯狂强调阶级斗争有关。要去之前，老师会念三十几个学生的名字，之后说：没有念到名字的同学回家吧！我有一回跟老师说：您就念我们几个人，就说这几个念到名字的回家就完了，为什么要念那么多名字？老师回答得非常好：念到的，是有尊严的。意思是：不是我要费这个事，这么念，是一个尊严。念到名字的那些人，是有尊严的。他说的是有道理的。任何朝代，权力的表达，都是这么表达的。

查建英：肯定式。

阿城：权力肯定你。一次一次念到你，你对权力是什么感情！那么回家是什么意思呢？当然是没尊严，边缘。我习惯没有尊严，歪打误撞，另一方面，对我来说，回家就是你可以有自己的时间了。大家都上那个锣鼓喧天的地方去了，那你就得自己策划了，那我上哪儿去？你被边缘化，反而是你有了时间。那时我家在宣武门里，上的小学中学也在宣武门里，琉璃厂就在宣武门外，一溜烟儿就去了。琉璃厂的画店、旧书铺、古玩店很集中，几乎是免费的博物馆。店里的伙计，后来叫服务员，对我很好，也不是我有什么特殊，老规矩就是那样儿，老北京的铺子都是那样儿。所以其实应该说他们对我没有什么不好，对我来说，没有什么不好就是很好了。我在那里学了不少东西，乱七八糟的，看了不少书。我的启蒙是那里。你的知识是从这儿来的，而不是从课堂上，从那个每学期发的课本。这样就开始有了不一样的知识结构了，和你同班同学不一样，和你的同代人不一样，最后是和正统的知识结构不一样了。

知识结构会决定你。

查建英：就是说那时你到琉璃厂这种地方去，还能找到和学校正统教育不同的一些书和东西？

阿城：很多，非常多。当然后来越来越少，事后想起来非常清晰，你一步一步看到：什么时候，有几本书没有了，然后你会跟那个店员说：那本书怎么没有了？他就说：收了，不让摆了。一次一次思想运动嘛。逐渐淘汰，真的是一直淘汰到一九六五年底的时候，就几乎全没了。

查建英：一九六五年？真倒霉，正好我也到认字的年龄了。我就没有到外头淘书的经验。家里也被抄过家，还剩下几本经典，《红楼梦》啊，《三国》、《水浒》、《西游记》，其他就没多少可看的。外边也没什么了。再就到后来七十年代那些手抄本了。看来，你从小正因为被边缘化了，又赶上“文革”以前那些年，所以反倒……

阿城：有时间。有时间你就有可能接触到另外的知识，你的知识结构就跟你的同龄人不一样了。八十年代发表了《棋王》，有些评论……其实应该是我的知识结构和时代的知识结构不一样吧。

查建英：对，我记得第一次读《棋王》觉得特别意外，因为跟其他的都不一样。心想这人从哪儿冒出来的？什么年龄的人呀？

阿城：那个时候你觉得写下来是正常的，可是一发出去真正面对社会的时候，面临的是与读者的知识结构差异。所以，到西方，同样面临的是知识结构跟人家不一样，我觉得这就是最重要的差别。当然还有文化构成。

查建英：对，比如跟你同龄的美国人或欧洲人，他们成长时读的是什么、接触的是什么，直接涉及到你和他们后来能不能交流。也就是说彼此的知识结构有没有可沟通性。

阿城：对，所以呢，我觉得没有代沟，只有知识结构沟。我的知识结构可能跟一个九十九岁的人一致，或者和一个二十岁的人一样，我们谈起话来就没有障碍，没有沟。但是我跟我的同龄人，反而有沟，我们可是年龄上的一代人啊！

查建英：所以有“忘年交”。

阿城：对，忘年交就是这个意思，就是说年龄虽然相差很大，但知识结构大致是一样的，由此产生的默契，让人忘记了年龄的差别。

查建英：如果在一个正常情况下，就是说文化有传承，传统没有断裂的社会常态下，为什么一个七十岁和一个二十五岁的人不能拥有同一类的知识结构呢？应该是可以的。可是中国人经历了三十年的文化断层。

阿城：一九四九年后，整个知识结构改变了。你想，连字都变了，变成简体字。文字的变化，事关重大。一代之后，阅读古籍成了特殊或者专门的技能，实际上被剥夺了阅读传统的权利。

查建英：所以后来的人跟“五四”那个年代教育出来的人，就无法交流了。

阿城：说不上话！成了台湾人、香港人了，成了韩国人、日本人了，他们是汉学家才会读繁体字。一九八六年在纽约，陈丹青介绍我和木心认识。我看他的文章，没有隔的地方，甚至很多译名比如莫札特，现在译作莫扎特，一下子让我想起少年时看过的旧书，那里面还有译作莫差特的。常说的学贯中西，其实就是个知识结构，当然还有个学贯雅俗。中外雅俗，思维材料多了，什么事情就好通了。

有时还不在于你是一个画画儿的，我是搞音乐的，他是搞理工的，大体上来说，你如果是共和国时代，好比是说六五年的，或者七二年的，虽然搞的是不同的艺术语言，但知识结构是一致的。后来，你发现不但知识结构起了变化，连情感模式都一样了。情感本来应该是有点儿个性的，可一看，都是一个情感模式。

查建英：比如说？

阿城：比如说喜欢唱苏联歌，但不知道俄国歌。他们唱的《三套车》，是苏联的，改过的。这有点儿像会唱《东方红》，但不知道《白马调》。

查建英：嗯，这是王蒙他们那一代，五十年代的共青团干部嘛，老得组织唱歌，特别熟。还有《阳光灿烂的日子》里那一拨儿也爱唱。

阿城：对，是五十年代的情感模式。唱歌这个事情，特别能够显露我们的情感模式。我还记得在美国有两次朋友聚会，北岛喝得差不多了就唱《东方红》音乐舞蹈史诗，还朗诵"天是黑沉沉的天，地是黑沉沉的地"。我还以为北岛在开玩笑，后来发现不是。他喝酒了，在抒发真的情绪，但是得唱共和国情感模式的歌才抒得出来。就像有人喜欢样板戏，那是他们成长时期的感情模式，无关是非。

当然，说起来，八十年代几乎是全民进行知识重构的时候，突然允许和海外的亲戚联系了，有翻译了，进来了这个理论，那个理论，这个那个知识。这也造成很多人变化非常快。嗯，这算是八十年代的一个特点吧。

查建英：还记得那时候，我上大一大二的时候，北大书店经常有赶印出来的中国和外国书，印的质量都很差，但都是经典，就是因为"文革"断了十年，什么"三言二拍"，巴尔扎克、狄更斯，一来书同学之间就互相通报，马上全卖光。当时还没有开架书，图书馆里的外国小说阅览室里就永远坐满人。那真是恶补的一代。所以，你也同意这个"文化断层"的看法？

阿城：当然。记得八五年我写过一篇很蹩脚的小文叫《文化制约人类》，题目还好，可是内容吞吞吐吐，那时候还怕牵连我父亲，而且东拉西扯，其中就讲文化的断层。很早我就感觉到这个，大概是在初中的时候。你想，教材是统一的，图书馆的借阅，控制非常严。我还记得西城区图书馆在西华门对着的街上，我当时是初中生，只有资格去这个图书馆，初中生只能借四九年以后出的书，看来看去就是那些。但是琉璃厂旧书店、西单商场旧书店、东安市场旧书店、隆福寺，就有不一样的书，旧书。在那里看了很多莫名其妙的书，当然沈从文的小说很早就被清理了，"反右"以后的右派的作品被清理了。不过后来被称为经典的乔伊斯的《尤利西斯》，当时还有，我记得作者译为乔哀思，归在希腊神话一类，大概不是全译本，不厚。那个时候，喜欢看，小孩儿哪有钱买书啊，就在书店里边看，没看完，就怕放在那儿被谁买走了，就搁在一排书的后面，第二天来呢，往里一捞，接着看。到后来发现，有时候一捞出来，哎，不是我那本书啊！别人也是放那儿，都是怕被买走了。小孩子那时候记东西是最旺盛的时候，因为不能买书，就养成了很快地阅读，速读。

除了书，还有就是遗漏下来的生活细节。大凡出身不好的，好像有一个共同点，就是这些人的家庭在一九四九年之后多少留下些不一样的东西。比如一些书啊、画报啊什么的。你会发现共和国之前的一些气息。

我记得有个姓宋的同学，邀了我几次去他家里，他家在宣武区，过了琉璃厂还要走。清代的时候，娱乐不可以在内城，你必须出内城到宣武区去。问题是太阳一落山，内城九门咣当关上了，内城里又有满八旗用栅栏划区驻守，说实在的北京在满清近三百年里等同戒严。那么你就会在外城买一个住的地方，方便娱乐，第二天早上开了城门再进来。内城的东城、西城，都是一亩二分地的大四合院，很规矩很体面。一到宣武区，其实不少是别墅，是比较小号的四合院，不是一亩二分地，可能只有半亩地，一进，就一个四合院，不必像在内城那么严肃。门口院里砖雕很细致，走廊上头的梁子也都比较细，你看惯了北京内城的高门大户，说实在宣武区有点儿像南方了，商店多，饭馆儿多，戏园子多，娼妓多，灯红酒绿。我这个同学的家就是这样适合人居住的小四合院儿，他的母亲大概是民国时名气不大，但是在地区上有名气的一个明星。他给我看他母亲和他父亲的一些照片，发在当时那种蓝油墨印的杂志上，他母亲拿个花儿啊什么的。他家里中式的西式的小玩意儿特别多。于是你看到一种生活

形态，四九年后这个生活形态因逐次运动而消失，现在又成了时髦了。

还记得有一个同学也是邀我到他家去看他发现的他父母的照片。是他父母在美国留学拍的裸体照片，天体的。

查建英：他父母本人的照片？

阿城：对，还有什么樱桃沟啊，在香山那边拍的裸体照片。用的是那种 Kodak chrome 反转片，有人说是幻灯片，其实不是。当时拍那种反转片，冲洗相当相当贵。所有这些具体的东西，印刷品啦，家庭私物啦，经过“文革”都没有了，烧了，自己就烧了，你想那还得了！

查建英：马上游街。

阿城：对，游街。山东画报社出的《老照片》，登的差不多都是正式照，当然也不错，但是私人情景照很少。不知不觉中我见过的私人照真是太多太多啦，我有点儿烦正式照。后来再看林徽因、徐志摩他们，都是正经人，不生猛，有点儿呆板小气了。

说回来，你是边缘，跟边缘人在一起的时候，反而会看到他们的生活形态非常不一样。

查建英：这一批人里边有多少人在八十年代特别活跃呢？

阿城：你是说我的那些同学？多年没有联系了，不清楚。不过我的朋友中画画儿的朋友比较多。也有做音乐的，比如有一个周勤儒，跟瞿小松、刘索拉、谭盾、叶小钢他们是一届的。你从他的名字就可以猜到他们家是什么样的。周勤儒是“文革”前的那种天才生，高中可以不上课，他志在学作曲，考音乐学院。结果“文革”了，废除高考。他后来去了京剧院，高考恢复后考上中央音乐学院作曲系，留校，再去美国读了博士。他的知识结构和文化构成我看是最好的，他唱民间的小俗调张嘴就来，活灵活现，中国的音乐，他是活字典，又是录音带。他后来办了一个学术期刊《中国音乐》，只有他能搞这件事。他的那些同学，你看谭盾他还在当民间音乐是一件新鲜事儿，把自己感动得不行，谈道家吧，也是一股刚听说的兴奋劲儿。因为那些是他的知识结构和文化构成里原来没有的，恐怕与他们在共和国的时候处于主流的状态有关，共和国是不讲什么道家的，道家讲阴柔，共和国是阳刚得邪性。

我们以前所谓的好人家，起码是中等人家，大概起码有两代是念书的，生活状态是自足的，思想上生活上自足。西方那些叫什么，叫玩意儿。哎，这玩意儿有意思，这玩意儿新鲜！可没有这个他也行，有这个呢也不会破坏自足。西方的东西进来的时候，清末，辛亥革命，五四运动，大讲亡国亡种，于是产生焦虑。但绝大部分的两代读书、三代读书的家庭，当时科举废除了，让孩子上个新学堂，学点新东西，可他们的家庭还应该是自足的。这样的家庭是没有焦虑感的家庭。教材里让我们读到的“五四”那些人是焦虑感的。

查建英：是啊，那个视野里是生死存亡的景象，非常紧迫，好像文化脉搏就要中断，甚至亡国亡种。那就没有从容了，每天想的是：怎么办？

阿城：对，焦虑感。就我对生活细节的阅读和经验，我觉得是心理学上讲的群体性心因反应。焦虑是会在心理上传染扩散的。天下兴亡，匹夫有责，匹夫有什么责？责在权力者手上。只有你有权力，弄兴了弄亡了，当然是你的责任，要大家来负责？这就像卖国，我就卖不了国，国家不是我的，我怎么卖？说秦桧卖国，冤枉他了，普天之下莫非王土，他有什么资格卖？大宋是赵家的天下，所以赵构才能卖国，物权在他手上。我有个认识的人住在新泽西，拿了学位，有了工作，贷款买了房，邀我去玩儿。他原来是北京的大学红卫兵，我说现在如果有人进来抄你的家，你怎么办？他说：他敢！当年他就是直接冲进别人家，砸烂别人的东西，把别人赶出家门。那时候的中国，说起来就是混乱国家。当年的流氓呢，到了西方，对私人物权有了切身的体会，所以冲口而出“他敢！”

所以焦虑应该是切身的，不切身，不焦虑。也可能焦虑，如果处在群体性心因反应里。

查建英：这个分野办法有趣。就是说实际上，后来我们接触到的很多东西都是焦虑的人

写出来的创作。争论也好，问题的提出也好，都是焦虑心态的产物。结果反而淹没了你说的这种人的声音。

阿城：对。有主人心态的人，是那个时代不焦虑的人。“五四”上街游行，算人头儿，比例上还是少。

查建英：没错，其实“五四”那时候上天安门的也不过就那么几百人吧。

阿城：所以，比如说，在壮壮拍的电影《吴清源》里，我在剧本里提供了我的想法，吴清源的家境就是这样。他父亲到日本学法律，回来在平政院做个科员。家里用着七八个人，典型的北京中产阶级一亩二分地的四合院儿，天棚鱼缸石榴树，肥狗白猫胖丫头，喜欢写字了，买一大堆帖来，好帖当时不便宜啊。又喜欢小说了，哗，去买小说，买很多，成箱的，也不便宜啊。吴清源兄弟三人，私塾在家背四书五经，背不出来打手心板儿，不去外面上新学堂。我们在吴清源的回忆录里看不清晰“五四”的影响，他们家当时就在北京。我们可以想象，父亲在衙门里上班，回来后会说：哎哟，这两天学生挺乱的。嗨，也就这两天，说过去就过去。接着就说别的了。那个东西在他的生活里，不算是主要的，吴清源是在这样的家庭里出来的。后来焦虑了，父亲死了，家败了，穷了，焦虑了，段祺瑞给钱，就去陪段祺瑞下棋吧，日本人给钱，就去日本下棋吧，结果杀得日本人大败，二十五年无敌手，棋圣。

查建英：嗯，这样的家境，就算他读到“五四”时期那批有焦虑感的书，也不一定为之所动。不过确实也有些青年人受到那些书的影响走上革命道路了，或者忧国忧民了。但到底有多少人就难说了。我看过一个统计，其实鲁迅他们的书当时发行量很有限的。

阿城：有限。我不是出过一本《中国世俗与中国小说》吗？

查建英：你是说《闲话闲说》吗？我记得《闲话闲说》里边你讲过一个看法，就是即便在所谓“五四”时代，当时的文学主流也是鸳鸯蝴蝶派。

阿城：对，应该说是世俗文学，有发行量的统计。市民的东西，在消费上永远会是主流。现在也是这样，时尚类的杂志，就是鸳鸯蝴蝶派啊，销售很好。小资是什么？就是新派市民，就是中产阶级的初级阶段啊。但是当初庸常稳定的主流在后来的文学史里都被回避了。钱钟书的父亲钱基博写过一本中国文学史，讲法就不一样，我以前在旧书店看过，从来没见重印过。史与其说是后人写的，不如说是后来的权力者写的，后来的文学史，像新文学大系，谁写的？是后来掌了权的左翼文人嘛。

查建英：其实呢，“文学史”本身就是从西方进来的概念。就是因为清末觉得不行了，连续战败，得弄点西学了，大概是师夷之长技以制夷那种想法吧，于是朝廷出钱办这么一个学。当时的京师大学堂，也就是后来的北大，都要引进新学，课程表的设置也参照了德国和日本的大学，后来蔡元培当校长时又参照过美国大学。文学史就是那时候开始设立的。原来的书院或者私塾里哪有什么文学史啊，就讲子曰诗云、经史子集。但小说、戏曲之类，虽然不能在精英教育里登大雅之堂，却可以在社会上、在民间广泛流传。可是，如果文学史的设置是当时中国朝野一些精英人士模仿西洋来转变自己的知识样式、教育样式的一个产物，那我想他们在筛选近代作品的时候自然就会有一种态度，比如说更重视某些时代主题的表现。四九年以后当然就更明确了，只有一个主旋律。再一搞普及教育、统一教材，那就全民都只能读这点东西了。而那些你认为是很重要的文学构成，它基本是在这个主流话语之外的。

阿城：在它之外。那么你再看下来，尤其是九十年代，普遍焦虑了。连胡同里的一个人，都焦虑，因为真正影响到他的生活质量了。

查建英：怎么影响他生活质量？

阿城：首先是四九年以后消灭了中产阶级，全国人都成为无产阶级。

查建英：一个普罗大国。

阿城：对。中产阶级可以经受一些物价波动，无产阶级就不能。比如电钱涨了，有家底

的呢，还能熬一熬，无产阶级怎么熬得起？普罗大国，经济上有点风吹草动，就是普遍焦虑。

查建英：八十年代也有焦虑，但是还没普及全社会。

阿城：那时候主要是新的知识进来了，冲击原来的知识结构的焦虑。

查建英：那时候老说"赶上"，"补上失去的岁月"，后来就叫"接轨"了。

阿城：八十年代还是国营企业一统天下，工人还好。他们甚至看私营小贩倒卖牛仔裤的笑话：你蹦哒吧你！有俩糟钱儿敢下馆子，你有退休金吗？摔个马趴，你有公费医疗吗你？幸灾乐祸。

查建英：他想：有多少人能穿这种裤子呀！想不到没过几年全国上下都穿了。

阿城：有月工资，有退休金，有医疗保险，有几乎不交钱的房子住着，几毛钱的房租，那算什么，不焦虑。

查建英：那时知识分子、文化人的焦虑也有点奢侈的味道。拿着体制内的工资，周围也没什么人发财，也不用攀比，物质消费上还没多少诱惑，都不用发愁。所以都可以去探索、争论、清谈。

阿城：王蒙说索拉的小说，说那是吃饱了撑的文学。我的看法，工、兵、商、学、士，士是知识分子，都是既得利益集团的，惟独农不是，他们什么都没有。我当知青我知道农民什么都没有，结果国家反而还采取以农业养工业、重工业、核工业的政策。农业税，也就是交公粮，相当重，一交公粮，就是标语：支援国家建设！这是非常残酷的积累，农民维持着非人的日子。"文革"时我父亲去乡下，沙河，离北京不远，房东还是复员军人，穷得只能和子女合盖一条军棉被过冬，我父亲目瞪口呆，走的时候把自己的被子留给房东了。"文革"的时候，延庆县，北京的远郊区，还有农民一家子睡沙子，白天撮出去晒，晚上撮回炕上，图个热乎气儿。

查建英：那你现在回头看八十年代的好多讨论啊、话题啊，其实它是一个特别短暂的现象，有点虚幻，一个更现实的年代已经就在拐角了，但当时没有人预料到。那时大家充满一种解冻期的热情，生活上还有国家给托着，是个有理想也有很多幻想的年代。很多艺术家、作家就觉得没准儿很快就能赶上西方，我们天天在创新嘛。记得黄子平有句俏皮话：小说家们被创新之狗追得连在路边撒泡尿都来不及。王蒙也说作家们"各领风骚三五天"。总之，三五年就把西方作家一个世纪各种流派都给过了一遍，然后不就是拿诺贝尔奖啊，出大师啊、传世之作啊什么的。那时真的气儿挺足的，并没感觉后边有这么多问题呢。

阿城：你这里有迈克（香港作家）的书，你看他所写的，他就很个人化。他反而没有那些感觉，因为他就在那个世界里边，资讯他知道，香港的和西方的。他有很多话很锋利，他关注着商业社会里个人的问题。

查建英：对，这是八十年代的又一个特征。它还是集体主义生活沿袭下来的这么一种艺术形态。所以当时提的问题不太个人化，都挺大的，考虑的都是有关民族的、国家命运的大事。

阿城：他们叫宏大叙述。倒是索拉的《你别无选择》是有个人问题的。我在美国，有人问过我，为什么你的小说里老有个词："众人"？我想想，是啊，众人，稍微近点儿的，我用"大家"，感觉上"大家"比"众人"清晰点儿，其实还是面目不清。其实，"众人"和"大家"是中译《圣经》里常用的词。

查建英：你觉得还有哪些作品比较个人化？

阿城：《透明的红萝卜》，《白狗秋千架》。莫言当初写的很多东西都很个人。为什么，因为他在高密，那真的是共和国的一个边缘，所以他没受像北京这种系统教育，他后面有一个文化构成是家乡啊、传说啊、鬼故事啊，对正统文化的不恭啊，等等这些东西。他提出来的是个人的问题。我倒觉得莫言后来慢慢不太个人了。

查建英：我喜欢莫言早期的小说。本来我读农村题材的小说总觉得隔，但那时候对他那

种奇特的想象和描写手法印象特别深。可是越到后来越觉得他有一种史诗意识。到《丰乳肥臀》我就基本上读不下去了。就算东北高密乡吧，也变成一个乡土寓言的场景了。不是民族就是种族，反正不个人了。

阿城：大概是“军艺”的影响？军队当然是集体意识，不小心就容易合了道了。

查建英：接了轨了。

阿城：《红高粱》被艺谋改编成电影，恐怕有这个因素？电影里最后一个镜头，算是民族大神话。

查建英：电影《红高粱》不是根据《透明的红萝卜》改编的吧？

阿城：不是，是根据“红高粱家族”改编的。《透明的红萝卜》是讲一个小孩儿挖萝卜，看地的老头认为他是偷萝卜的，就要抓他打他，但是他完全没意识到，就把萝卜拔起来，对着阳光一看，是透明的。这是一个小孩子童年的记忆，个人的强烈经验。《白狗秋千架》也是。不是共和国小说，“红萝卜”也不是共和国写法。

查建英：一到《红高粱》电影，至少后半截已经变成了抗日，民族寓言、集体话语全都进来了。那你回头看八十年代小说，这种个人的东西是不是比集体意识的要少？

阿城：少太多了！第一人称并不就表示是个人性的。

查建英：“我”其实还是“我们”。说说“寻根文学”吧。你一般也被当做“寻根派”的一个主将。那你现在怎么评价它呢？也是一种新的集体寻找一个过去的集体吗？还是说里面有很多个人的东西？

阿城：“寻根”是韩少功的贡献。我只是对知识构成和文化结构有兴趣。

查建英：韩少功写了一篇宣言似的文章，《文学的根》。然后郑万隆又写了一篇叫做《我的根》。反正就是有几篇文章。你好像从来没说过寻根这种话，但是你的小说《棋王》一出来，大家马上觉得：啊，传统文化！寻根！跟那个就连上了！

阿城：连上了。

查建英：而那时候呢，你讲过文化的重要。你那一篇《文化制约人类》的文章可能也给算做“寻根派”的一个文件了。但实际上你并没有感觉自己是寻根的？

阿城：我的文化构成让我知道根是什么，我不要寻。韩少功有点像突然发现一个新东西。原来整个在共和国的单一构成里，突然发现其实是熟视无睹的东西。包括刚才说的谭盾，美术、诗歌，都有类似的现象。我知道这个根已经断了。在我看来，中国文化已经消失了半个世纪了，原因是产生并且保持中国文化的土壤已经被铲除了。中国文化的事情是中国农业中产阶级的事情，就是所谓的地主、富农、上中农，这些人有财力，就供自己的孩子念书，科举，中了就经济和政治大翻身。他们也可能紧紧巴巴的，但还是有余力。艺术啊文化啊什么的是奢侈的事情，不是阿 Q 那种人能够承担的。结果 kuangfengbaoyu 式的土地改革是什么意思？就是扫清这种土壤，扫清了之后，怎么长庄稼？谁有能力产生并且继承中国文化？不可能了嘛。

查建英：就变成工农文化了。延安文艺座谈会已经定下这个方向了。

阿城：无产阶级不产生文化，贫下中农不产生文化。从肉身或从意识形态上把商人、工业中产阶级、乡绅、农业中产阶级消灭，更不要说没有话语权，当然大跃进这种工业农业的愚蠢就会出现。如果这层土壤还在，还有话语权，是会抵制那种鬼话的。这之前，要夺天下，在解放区把这个扫清，没办法。得了天下，还这么扫，还谈什么中国文化？文化产生的那个土壤被清除了。剩下的，其实叫文化知识。

查建英：就是课本上的那些。

阿城：对，《诗经》、《论语》、《道德经》什么这那的，只能是文化知识的意义。可以清谈，做学术，不能安身立命，前人读它是为了安身立命啊。

查建英：文化其实是生活的一部分。

阿城：是生态系统啊。

查建英：是一个方方面面的事情。比如，你除了知道《诗经》是怎么回事，你还赋诗唱和，它是你的感情方式，生活方式。

阿城：对啊。即使是文化知识，后来发现原来我们还不如一些汉学家。好比瑞典高本汉那样的人，他们做得很好。如果文化没有了，连文化知识也放弃的话，是不是也太惨了点儿吧？

查建英：但是四九年以后出生的人就生在这么一个社会里边了。看来你在八十年代闹"文化热"的时候，已经很清楚这件事了。

阿城：清楚。但我是支持"寻根派"的，为什么呢？因为毕竟是要去找不同的知识构成，补齐文化结构，你看世界一定就不同了。我是没办法，被边缘化了，所以只能到旧书铺子里去。那现在松多了，连官方都寻了，祭黄帝陵、祭孔，先别急着笑话，开始不一样了，排列组合多了，就不再是单薄的文化构成了。

查建英：所以你还是肯定寻根，找自己传统文化的根。八十年代另一个方向，就是往外看。这是同时在发生的。像前卫艺术，后来那些"先锋小说"，就明显受了很多西方现代艺术、翻译小说的影响。比如：达达派、拉美魔幻现实主义、欧洲现代派小说，等等，这些东西都进来了，并且很快就有人模仿。

阿城：这些东西旧书店当年很多都有啊。

查建英：翻译小说、西洋画册……

阿城：以前印的那种老铅板的画册，全都有。其实后来想起来，我喜欢那个时期，就因为中国有那么多不焦虑的人，他们在看莫奈、看梵高、看康定斯基，看左翼引进来的麦绥莱勒、柯勒惠支，表现主义的格罗兹，还有鲁迅喜欢的比亚兹莱。

查建英：你说的这个我也可以举个例子佐证，就是我的姥爷，我叫他外公。他家是湖北的乡绅，他很年轻就去了法国，念书工作十年，还娶了法国太太生了个女儿。然后呢，一方面有些"工业救国"的理想，一方面顶不住家里的不断召唤，回来了，把法国太太留在法国，离异了。回来以后呢，又照老式规矩，娶了家里早先订下的门当户对的一个姑娘，然后生儿育女，过得很好。家里边也还是中国式的，只是他带回来不少洋派的习惯和玩意儿，比如说喜欢摄影，还自己有暗室冲洗；爱自己蒸面包，爱吃"垮桑"，家里叫它月牙饼。但家常就是面包、馒头什么都在一起，很自然的一种中西合璧。

阿城：他不焦虑。

查建英：不焦虑。他是那种专业人才，理工教授。那时候教授待遇也好，薪水高，生活稳定，住洋房，有仆人，太太也不必工作，一家子过得很舒服。一到周末，他还爱跳跳舞骑骑摩托什么的。虽然我外婆是个裹了小脚的传统女人，可他俩一直感情不错。这就感受不到我们后来在"五四"文学看到的那种东西，比如郁达夫的那种沉沦啊压抑啊，或是左翼文学里那种愤怒啊。也许这就是你说的那种比较自足的中产阶层吧。

阿城：对，一直到抗日战争前。这时候中国的"亚细亚生产方式"并没有在西方文明面前崩溃，在陕北那种穷地方还有李鼎铭先生等等，"毛选"上有记载；由乡绅和城市商人转向的民族资产阶级，像荣毅仁先生等等，渐渐成了一点民族工业的气候，中产阶级家庭出去留学的子女们回来了七七八八，像侯德榜、熊庆来、陈寅恪等等，还有无数的人正在出去。北京的四合院里中产阶级还是天棚鱼缸石榴树、肥狗白猫胖丫头，像住干面胡同十六号的美国医生马凯大夫更是乐不思美，上海的时髦与巴黎的款式只差着一个星期，好莱坞的新片也是一个星期一部。中产阶级既消费鸳鸯蝴蝶，也消费左翼文学，所以鲁迅的稿费并不低。天灾当然有，人祸当然也有。中国的一个朝向现代化的改良过程被日本人的侵略切断了，这是

中国最亏的。抗战之后，中国人自己接着打内战，四九年之后，运动连着运动，“文革”，没有一天现代化的工夫。四九年之后的造原子弹，丝毫没有影响中国现代化的进展。

我不记得在哪儿了，偶然看见你那个文章，关于猎奇的，你说：猎奇有什么不好？我同意这个。

查建英：是讲异国情调的吧？那是在《读书》上发的。

阿城：对，就是讲异国情调。

查建英：其实古代中国人更喜欢猎奇啊，因为他底气特别足、自信的时候，心态就开放，不怕外边东西进来。

阿城：他不焦虑。你看美国一般的人，他学一下拉美的歌啊什么的，很正常，没有那种焦虑的猎奇。

查建英：我就老爱想象唐代长安，那时候长安城里住了多少胡人啊！带来那么多胡人的玩意儿，肯定那时候好多中国人喜欢那些，新鲜啊！唐诗里边不就有吗？胡声番乐，胡舞胡女，有什么不好的？现在就得说是崇洋媚外了。

阿城：对。

查建英：大家这么喜欢别人的东西，感到有威胁。

阿城：觉得这会带来新的文化构成，所以也焦虑。

查建英：有一个现象：不少八十年代时非常活跃的人后来消沉了，有些人甚至变成民族主义者或者民粹主义者了。我不知道这么推测对不对？是不是九十年代以后，全球化来了，这个大环境之下，即便你把中国传统文化找出来也不足以依托了，对付不了这个势头了，因为全球化似乎就是西化，而且更加以经济为中心。这个局面比八十年代复杂多了，经济层面、制度层面、文化层面，犬牙交错，中外互动。这对习惯思考大问题，老想捋出一条大辫子，开药方解决大问题的那种人是很要命的。他会产生无能感、失控感。即便他物质生活上小康了，他还是会感到一种失落。而且我看这不是个别现象，有相当一批八十年代的人，尤其所谓的人文知识分子，相对科技知识分子来说，感觉自己在九十年代被边缘化了。这跟你那个边缘化不是一回事。你那时是被正统边缘化了。可在八十年代，这些人文知识分子也好，艺术家也好，实际上在话语权上是很中心很主流的。比如电视剧《河殇》，那口气多雄壮呵！李泽厚《美的历程》当年是大畅销书。再比如刘再复，据说那时候他一演讲，讲文学主体性啊二重性啊，就有上万人去听。你想那恨不得都是现在歌星出场的架式。“朦胧诗人”也有大批的追星族。所以那个时候，当一个人处在主流位置上，他再怎么反思，说赶上、追上，其实那个焦虑也不会很深。

阿城：不是。因为四九年以后，就把大家都变成无产阶级，失控了。中国的知识分子其实是既得利益阶层，因为从经济上他们起码享有福利待遇。刚才说了，这个问题我以前不知道，是我插队以后，从农民身上反过来才知道。农民没有医疗保险，连土地都不是他们的，真的是什么都没有，任由他们生灭。但你是一个城里人的时候，你已经跟利益沾边了，所以大家要争，要多一点。知青后来的返城运动，说起来就是要返回利益集团嘛，起码要回到吃商品粮的那个圈子里去。农民根本没争的，他不在这里头。就说作家吧，中国作协是部一级的单位，往下可以类推，省的，市的，都是利益集团里的，所以中国哪有文坛？只有官场。

查建英：文坛就是官场，基本同构。这个历史上也有过，王朝的时候，谁要是变成了朝廷的诗人，所谓御用文人，比如说李白，不是也有什么高力士给他脱靴，那个作家的地位也就不一样了。

阿城：中国一直是官才能标明价值，官本位。你为什么要读书？为了做官。制度形成了，尤其在科举之后，隋朝以后官本位越来越严重。八十年代初，我父亲的右派身份要改正，要恢复原级别，我跟父亲说：为什么要改？你的人格自己还没建立起来啊？今天可以认可你，明天仍然可以否定你，他手上有否定权嘛。我这样说当然欠通人情，但是我把这样的意思放

入《芙蓉镇》的电影剧本里了，秦书田没有去做那个文化馆长了。看完电影，观众还没看清秦书田吗？还需要当官才能让观众明白吗？

查建英：可是他们不行。像丁玲，你想那是写《沙菲女士日记》的人啊！到后来她对上面给她的评价重视到这个程度！唉。

阿城：所以，右派本身没有问题，是国家不可以这样对待一个公民，降低你的生活水平，限制你的自由，等等。现在，你当街说我是右派，谁理你啊！你现在想当右派？多不容易啊！

查建英：现在回忆右派的书都成畅销书了，像章怡和那本。

阿城：这本书写得很好，书名也好，梅志前些年写过一本关于胡风的《往事如烟》，这本书就叫《往事并不如烟》，积极，往事真的并不如烟。但是它也再次证明了就是因为这哥儿几个，才开始了反右运动。

查建英：网上有一个评论挺有意思，说我们本来不知道，从这本书倒看出那时候特权阶层是怎么生活的了。而且呢，这种优越的生活是因为主动接受统战。你为什么说反右是他们几个挑起来的呢？

阿城：这部分的人属于一九四九年前中国内战时期的第三种势力，他们主张和平……一九四九年后虽然他们中很多人得到重用，像章乃器是粮食部长，章伯钧是政协副主席、交通部长，罗隆基是政协常委、森林工业部长等等，但是……结果，哗——一大批中层和底层的右派……

查建英：倒了血霉了。

阿城：倒了血霉了。邓小平八十年代初不同意改正这几个右派，他承认反右有扩大化，扩大化指的就是这几人以外的人，包括党内党外的高层中层和底层，尤其底层右派，现在来看这本书：唉，“反右”后“文革”前你们活得还不错嘛！我觉得这是这本书的一个反效果。

查建英：还有车呢。那没车的还不觉得冤死了，可他其实还有院子，还有服务员。

阿城：章怡和在成都，觉得有危险，就到机场，坐飞机回北京。这在当时是不得了的事呵！而且有机票钱啊！高尔泰出了本《寻找家园》，描述的就是另类景象，底层右派，有普遍性。

查建英：那时候他们摆个家宴，多少个服务员。下馆子请客吃西餐……你要想那时候的工资是多少啊！

阿城：不得了的。

查建英：所以消灭阶级也不是绝对的，里边还是有等级。啊，咱们还绕回去说八十年代吧。既然那时知识分子的既得利益还没有受到威胁，你觉得他们的焦虑有点滑稽有点虚飘吗？还是他们确实提出了真实的问题？

阿城：问题也是真实的，不能说不真实。但如果他们生活得更真实一点呢，可能同样的问题不会这样提出。

查建英：你知道后来有一个说法，好像是朱学勤文章里写的吧，反正就是九十年代的人回头批评八十年代，说那时是“荆轲刺孔子”。就是说那个“文化热”是个伪命题，荆轲本来应该刺秦王，结果呢，因为不敢刺秦王，怕要了他的命，所以就去刺孔子，去批判传统文化了。“寻根”到后来可不是光把传统拿出来奉为珍宝，而是去批判它了。包括韩少功，也不光是瑰丽的楚文化呵，不是后来就写了《爸爸爸》吗？那可能跟“五四”的批判国民性又有一定的关系了。

阿城：有。

查建英：把中国传统保守愚昧的那一面又给拎出来，作为一个靶子，结论是：因为有这样的传统，所以我们才落后于西方，所以我们后来才有“文革”，等等。那个根就变成祸害之根了。结果就不是文化影响或者传承，而是又变成一个自我否定了。

阿城：寻根，造成又回到原来的意识形态，而不是增加知识和文化的构成，是比较烦的。

查建英：所以这寻根呢，在你看来它初衷是好的，找传统，找文化资源，是你赞成的。

阿城：对。你不管是找传统也好，找西方也好，这样你的知识结构和知识构成才会丰富一些，你就会从原来的那个意识形态脱离开，或看得开一些。唉，怎么结果它又回来了！

查建英：是不是因为寻根的这些人，他原来的知识构成和思维方式，在后边影响他看那个传统的态度？结果他可能看到的就比较消极，净是要抛弃的糟粕。那中国还是得重新来过。最后就是《河殇》，又是老大的一种话语形态，把过去那个黄土文明拿出来做个总体批判，从政治到文化，都专制都落后，是我们今天落后的原因。然后呢，西方的海洋文明是我们向往的，要追上的。那大概是一九八八年前后，离八九年不远了。所以咱们要是这么粗略地归结一下，看看八十年代有没有一个内在的发展逻辑，那可能到后来，它就是走到《河殇》了。有没有这么一条线？

阿城：我觉得有。

查建英：我觉得，传统里是有不少糟糕的东西，作为一个现代人很难全盘接受。有些东西呢，是古代农业经济中生发出来的，在当时是智慧的、合理的，但与我们现在工业、信息时代的生活不太匹配了。可是呢，一个民族就像一个人一样，你总得面对和承认你自己的家世，总得有所传承。老是砸烂、批判、自我否定，然后宣称：一张白纸，好画最新最美的图画，那你就老上小学一年级吧！你倒是无知无畏，可你那创新就老是小儿科。要不就只好全抄人家的。人家倒是一路积累上来的。我们老爱说美国人建国短，缺乏文化传统，可是在美国住了这么多年，你知道他们多么注意保护自己的任何一点历史沉积啊。仅仅纽约吧，就有一两百个保护老房子老街区的协会，难怪纽约市景如此的千姿百态，它丰厚啊。再看看我们的北京，七八百年的都城历史，拆来毁去就成了现在这个样子！难道我们要和新加坡比吗？这说远了。总之，我觉得八十年代对待传统态度还是过于简单了，也还是黑白分明的，比较决绝激进的一种态度。就像丹青说的那个“红卫兵文化”。丹青是讲前卫艺术，其实八十年代很多东西，前卫也好，自由主义也好，那种权威的、教训的话语方式挺普遍的。

阿城：对，这就是权力的意识形态。

查建英：那要这么说，你认为八十年代的“文化热”不太成功？

阿城：这我觉得倒没有关系。估摸这事，还真是要来回来去这么反复。

“五四”就想一次成功，一锤子买卖。鲁迅后来不是写《在酒楼上》吗？就是写当年的那些人，怎么都这样啦？消沉了。

查建英：因为觉得，本来一次辛亥革命就能解决这些问题了，结果不行，就喝酒，就消沉。是，也许这能解释有一部分人，八十年代气特足，风云人物，到九十年代，瘪了。那气球本来吹得挺胀的，突然泄气了。

阿城：这种人就像酒楼上那个魏连殳。张承志也算是一个寻根的吧？他写过一个《北方的河》，讲到彩陶什么的，小说主人公就是一个研究生，实际上是一个知识者的态度和历程。

查建英：有点自传色彩吧，他自己就是社科院研究生，好像是念民族史的。

阿城：张承志完成的是一次文化构成的更新。

查建英：他的《心灵史》是九十年代写的了。八十年代他作品里边还没有回族这个事儿呢。

阿城：生活状态有了，我记得八十年代他就改变饮食结构了，后来才算是找到真正的根了。

查建英：我印象中，到《黄泥小屋》，回族这件事还不太重要吧？

阿城：《黄泥小屋》就已经开始了，还有一个写清真寺的，题目我忘了。他首先是要区别于汉族。先要做到这一步。接着要皈依，神。进入宗教，知识更新。

查建英：“寻根”的那一拨儿人到后来也有各种各样的走向，各种各样的形态了。

阿城：都没关系，都有松动、晃动，而不是坚如磐石。开始出现可能性。你像现在倡导读经的，我不太了解他们怎么会要求这样一个知识结构，但是提出了，更有的实行了，慢慢地，不一样的知识结构就会出现。所以，寻不寻根，不是重要的，重要的就是要改变你的知识结构。

查建英：改造原来那个铁板一块的盐碱地。

阿城：对，那么多人，十几亿人，知识结构是相同的！

查建英：这是一个缓慢的过程。

阿城：绝对是一个缓慢的过程。那么毕竟八十年代发生了。现在不从成败上去论，只是说，它发生了。

查建英：我也听说北京有私立学校讲孔孟，不过这种学校到底有多普遍？而且，读经和读诗词歌赋、文学经典又不同，它属于明确的德育，培养君子的，精英色彩比较重。这里面涉及一个如何人性化地调和理解古代农耕王朝社会里严格的尊卑等级秩序与现代民主理念之间的张力的问题。也许这方面我们应该借鉴台湾的经验。他们从小学、中学就念《四书》，不也照样弄大选？他们那儿还有激烈的女权活动家呢。

提另一个问题，九十年代商业化加剧，这对你说的文化构成、知识构成的影响怎样？有几乎是相反的两种评价。一种是觉得商业松动了原有的政治意识形态，提供了新的个人空间。七十年代以后出生的人，他们的知识形成期基本是在这样一个相对宽松的大环境里，所以他们比较个人。另一种是持批判态度的，比如说新左派，或者那些搞文化批评的人，他们比较强调商业对文化对教育的冲击，担忧它的腐蚀性，并且认为这是一种新的意识形态，可能消解了旧的政治意识形态，但用“新马”，比如法兰克福学派的那种理论来看，就是资本主义商业文化造出了一种“单向度的人”（one dimensional man），原来你可能是政治单向人，现在你是另一种单向人，比如技术单向人，或者消费单向人，你还是不丰富，还是苍白。你自己怎么看？

阿城：问题其实不是相同的吧。“新马”面对的是成熟的资本主义。尤其在欧洲，贫富悬殊的问题已经大致解决了。环境很不一样。

查建英：语境不一样，西方已经有成熟的市场经济，有个很大的中产阶级。“新左”有这个问题，把某个西方理论横移过来，插到中国一个不同的历史阶段上，大肆分析一番，其实“这鸭头不是那丫头，头上没有桂花油”。这种似是而非的歪打、误用在书斋里谈谈倒也罢了，弄到媒体、社会上就容易把真实的问题以及问题的真正根源给搞混了。

阿城：是。这就像我看中国的有钱人，买了北京最好的房子，在最好的小区，结果，他不能解决小区之外的糟糕环境。他再有钱都解决不了。

查建英：出了豪宅没多远，那个马路上就坑坑洼洼的。

阿城：坑坑洼洼的。他跟穷人呼吸的是同样的恶劣空气。越有钱，越尴尬。人均收入一千美金的时候，再多就有危险。拉美就是人均收入达到五千的时候崩溃，比如阿根廷。在人均收入一千的时候你起码要开始着手社会的福利系统，或者由税收达成回馈社会，或者等等。没有做好这个的话，接着往前走，到五千的时候就……拉美就是按西方的理论做啊，中国现在不是宣布到一千了吗？弄的不好可能到三千就崩溃了。

查建英：可别可别。好，那现在谈过度商业化带来的问题，你觉得是一种错位？等于是没下雨先谈水灾？

阿城：商业化？我们根本没有商业。商业什么意思？起码得有健全的信用制度和健全的金融体系才有商业。没有这个根本不可能有商业，更别说化了，我们现在是抢，是夺。只是有些人抢得多，有些人抢得少，大部分人没能力抢。国有的抢成私有的，股市最后会崩盘的，我没钱炒股，可是看股民被抢也很惊心动魄啊。

查建英：那你不同意这种说法：中国人过去老爱谈精神，因为毛泽东时代的话语是一种精神话语，精神是最重要的。现在呢，就变成物欲横流，精神算什么？不值钱。这是一个流行评判。所以中国人像钟摆一样，原来摆到一个极端，现在又摆到另一个极端。

阿城：商业也有精神的，它有风险，没有精神怎么承担风险？一流的商人有一流的精神素质，但有一流精神素质的人未必成得了一流的商人。有学生问孔子：您老先生的这一套如果有人买，您卖不卖？《论语》里记载他连说了三个"沽之哉"，也就是卖、卖、卖啊。孔子当年的贴身学生子贡是春秋晚期一流的商人，经营国际贸易，以他的实力还摆平过一次国际争端。可是孔子死后，别的学生守三年丧，只有子贡守六年，六年不经营，谁都明白对一个商人意味着什么。曾子跑去责难子贡，子贡说，我对老师的感情要六年才够。这是中国两千五百年前一个一流商人的精神啊。韦伯不是讲资本主义精神和新教伦理的关系吗？我觉得现在中国还没有商业，只是权力释放出一些资源，谁有能力，谁近水楼台，谁迂回曲折，就去把释放出的资源拿到手。这不是商业。

查建英：就是何清涟那本《现代化的陷阱》讲的，原来的国有资产转移到有权力有关系能够把它拿到手的人那里去了。

阿城：对。这怎么是商业呢？这不是商业。我要去看看你说的这本书。

查建英：是不是中国曾经去海南、去深圳这批人，和美国早期历史上开发西部那种圈地运动有些相像？

阿城：嗯？

查建英：在某种程度上相似。都是在一个管制比较弱的边远地盘上，很多外来人涌入，就抢了！暴力的、强制的，这就是我的了！但连这种相似，它都有一个中国特色，实际上它还是国有资源，土地呀贷款呀，上头都有管制者，还是要和权力发生关系，占着这个部位的人才能抢到手。所以叫"监守自盗"。不像圈地淘金，那是牛仔式的，我厉害那就是我的了！

阿城：如果没有一个最高的权力，那就相当于一种自然状态，哪怕这个自然状态是野蛮的。我们这里不是自然状态。

改革开放讲了这么多年，我所认为的改革开放，就是政治体制改革，开放被集中的资源。各个部成为服务机构和信息机构，资源一级级往下放，攥在手里当然只能计划，放下去才会出现市场。这个事应该在八十年代末妥善处理。

查建英：这方面改革一下子冰冻了十几年。

阿城：耽误的十几年里，有权力的人就开始抢了，腐败和抢夺是亲哥儿俩。所以我看问题不在什么市场，市场小得很，而且不公平。不管是好还是坏，总是到不了位，好像是宿命。什么"辛亥"了，"五四"了，等等，都是。"寻根"也是。

查建英：（笑）回头还找补一下咱们这个话题！命中注定寻不着那个根。

阿城：寻根没有造成新的知识构成。

查建英：可那时候也开了个头了。你觉得这事有人继续在做吗？

阿城：我觉得做得有声有色的是颠覆。我比较看重王朔。王朔是真的有颠覆性。八十年代后期出了一批先锋作家，像残雪、余华等等，可我觉得相对于正统的语言，先锋作家是另开一桌，颠覆不了这边这个大桌。只有王朔，是在原来的这个大桌上，让大家夹起粉条一尝：这不是粉条原来的味儿啊，这是粉条吗？咱们坐错桌儿了吧？这就是颠覆。王朔的语言里头，有毛泽东语录，有政治流行语，听着熟，可这好像不是红烧肉啊！由王朔的作品开始，整个正统的语言发生了变化。包括央视的主持人都开始用这种语气说话，这个颠覆的力量太厉害。但是没有一个主持人会说残雪的话。这就等于没有颠覆，反而没有起到先锋，那个 avant-garde 的意义。只有王朔做了。

查建英：和语言形式、叙述形式有关。中国文学传统的主干还是写实主义，不管里面加

了神怪也好，佛教道教也好，它也还是有故事有人物而且往往是寓教于乐的，你还是要在这个主流里头做实验，你才能……

阿城：才可能做到颠覆。

查建英：如果你真地岔到另一条道上去了，像八十年代好多实验，主要灵感源泉是外来的，比如残雪，可能她就是特别受卡夫卡启发，莫言可能受福克纳、马尔克斯启发，格非、余华，你也都感觉得到背后那个欧美现代主义翻译文学的影子。比如余华的《现实一种》，好像有中国历史啊“文革”啊，但那种叙述方式，不是中国小说传统里出来的。

阿城：这就是另开一桌。

查建英：这种东西有点像中餐西做，本地材料，西式制作。绝对应该有这样的馆子，有它一席之地，多样化嘛！但它的顾客，也许就限于有这种趣味的小众，比如说大学生啊，文学青年啊。我自己二十多岁时也爱看各种玩文字文体游戏的实验小说，觉得这种专门跟传统阅读习惯较劲的东西新鲜，后来很快看腻了，更爱重读经典，还是那些东西禁得住再看。西方现代文学里，我也觉得还是俄国小说最有后劲儿，最经得起重读。再有就是东欧中欧的一些作家，可能和我们共有的“革命”经验有关吧，涉及到你讲的文化构成问题。说到王朔的影响呢，除了你说的影视，前些时我看过一个小孩儿叫郭敬明的小说，挺有才气的，写了个中篇叫《花落知多少》，我一看这语言感觉不是在模仿王朔吗？就写几个城市青年耍贫嘴啊、调侃啊、浑不吝啊，一口京片子，可是又特纯情，外表是痞子，骨子里都是罗密欧朱丽叶，特别“酸的馒头”（sentimental）。当然他把故事安到几个所谓富家子弟和小白领头上了，杜撰痕迹比较重，时不时还让人联想到日本卡通片。后来我才听说这郭敬明也不是北京人，他愣是活生生地编出了一群又酷又酸的北京小资！就连这样的小孩也学王朔。

阿城：大家现在一听到正统文体就觉得可笑，为什么？是因为王朔把味儿给变了。王朔是颠覆者。我有一个朋友，他哥哥在北大教书，凡是写到王朔的名字，都要打上两个叉。

查建英：这成“文革”了。

阿城：所以呢，我们刚才说的韩少功的寻根，我觉得最起码是在寻找一种新的知识构成，希望能够改变原来的知识结构，但是被后来的先锋淘汰了，因为中国一百多年来一直有一种意识形态叫先进，包括时尚的概念，结果都很快就消散了。反而是王朔，只是把原来主流构成的位置换了，就把它解构了。原来的结构形态就变形了。

查建英：有一种看法，我记得好像是戴晴说的吧，她说王朔做的是一个破坏性的工作，就是把旧的东西拆掉，他没有建设。这建设性的工作由谁来做，不知道。她对这个解构工作是肯定的，但这里没有生出一种新的东西，她很失望。你同意她这个看法吗？

阿城：戴晴有她的道理。像庞德、艾略特他们也引入另外文化的语式，像唐诗，建设成现代诗。有意思的是之后鬼使神差地回来影响了中国诗人，我熟悉的是芒克、北岛、多多、严力他们。王朔是解构，他把正统文体砸变形了。变形就引起一个结果，你再怎么听怎么看原来的话都是可笑的。

查建英：神圣的东西变成滑稽的了。

阿城：对。而且王朔造成了一种文体，一种识别皇帝新衣的文体，心领神会的文体，这应该是一种建设了吧？

查建英：那你自己在八十年代的创作，你就把它看做一个个案吗？

阿城：说个案好一点，我造不成新的文体。我觉得我的形成不是普遍性的，偶然性大，是自修的结果，不具备普遍性。如果我的知识构成和大家的知识结构相同，那我的东西才可能有普遍意义。我的东西没有普遍意义，个案吧。

查建英：九十年代你写了很多文章，我看过你那两本书，《威尼斯日记》和《闲话闲说》，都很喜欢。你后来做得更多的好像是跟电影电视有关的事情，对吗？

阿城：我的经济来源是在体制外做点电影电视的事。你知道，写东西做不到畅销，等于要饭的。噢，我还有个《常识与通识》……

查建英：这是《闲话闲说》之后的吧？

阿城：对，是九十年代后期的一个集子，就是在《收获》上发过的那些文章。其实还是知识结构的问题，就是聊聊现在的常识水平是什么。我这么一说我都觉得很难听，等于说人没常识，等于骂人。我当然出于好心，意思是提高常识水平，你的知识结构必然要变。那本书东拉西扯的废话太多了，我不会写栏目文章，规定要多少字，只好东拉西扯，其实呢，是希望大家知识构成变一变。变了，伪的东西总归会抛弃一些吧。

查建英：明白。你还写了小说，比如在《九十年代》上发表的那些。

阿城：就是筛选以前写的那些，后来他们叫笔记小说。本来这东西有上百篇的，但是多了之后必然有很多是同质的。结果，就二选一或者五选一吧。正好借《九十年代》这个机会就把他筛选出来了。

查建英：你去美国是哪年？

阿城：八五年还是八六年。

查建英：回来呢？

阿城：九八年的时候开始来来往往，主要在上海，我妹妹在上海。大概是二〇〇〇年之后吧，刘小淀帮助我，就基本在北京了。

查建英：那在美国也有十几年了。

阿城：不知不觉就十几年了。

查建英：是啊，我在美国前前后后住了十七八年了。丹青在纽约住了都快二十年了。索拉也有十几年。二十世纪有好多这样的作家，有的是自己选择的移民，像拉什迪、奈保尔；有的是流亡，像纳博科夫、昆德拉，在另一个国度另一种文化里长期生活。这种经历对你有多大影响？

阿城：对我的影响不太大。我从小学就读杂七杂八的书，形成了我对常识的看法。我在世界上走，到美国、到法国、到意大利、到日本等等，哦，原来世界上没变，常识还在。

查建英：好多东西你少年时已经看到了，至少看到了一些痕迹。

阿城：对。所以没有焦虑。

查建英：所以你出国没有经历过一个像索拉他们那样的阶段。

阿城：他们觉得怎么样？

查建英：比如说特失重，因为本来正在一个浪尖上。按说你也一样，你八五年出国时，《棋王》已经大红大紫了。在这边已经很成功的人出国往往有一个心态上的问题：突然变成了一个普通人、外国人，有语言障碍，有文化隔阂。你呢，对好多东西并不觉得意外……

阿城：还高兴，因为发现常识还在，比如说最基本的信用，比如助人。你知道在美国经常碰到有人来问：要帮忙吗？这个中国原来就有，“要搭把手不？”“不用，谢谢了，您忙您的”，到“文革”，尤其是到现在，没有了，以前有啊！这是最起码的教养啊！搞来搞去半个世纪了，我们还没到起点！还在向基准迈进。连这个都没到，咱们就什么都别提了。在美国我有一次深夜开车车坏了，停在路边自己修，一会儿有辆车开过又倒回来，下来个人问我要帮忙吗？我一看是个很瘦小的女人，就说谢谢不用，你一个人下车很危险啊！她居然对我的后半句没听懂！另外，我从小就被推到边缘，习惯了不在主流。八四年发了小说之后，公共生活围过来，感觉像做贼的被人撒网网住了，而且网越收越紧了。到了美国才知道，边缘是正常的啊！没人理你是正常的啊！大家都尊重对方的隐私，这是个常识啊！所以在外国我反而心里踏实了。

查建英：对西方社会里这种普遍的基本文明教养，很多人出国都会感觉得到，但很少人

像你这样强调它。

阿城：我很踏实了嘛，安心了。你只需要跟人家说真话，你做什么不做什么都很安心嘛。不会想到什么建功立业，或者什么打入主流社会。在美国要进入主流的中国人，在中国就是主流里的人。你在中国即使处于边缘，还是有不安全感，出去反而有安全感，而且马上就感受到。我刚去爱荷华，一个黑人学生带我到我住处去，一路上我看那个黑人的眼睛就知道，他根本不怀疑你。一路遇到的人，都是不怀疑你的，只要你按照久违了的常识去做，你就不会出错。安心。所以，我等于出去休息了十几年。能休息就挺好的。

查建英：（笑）那为什么又回来呢？

阿城：回来是因为有可能性了。原来一点可能性都没有。起码现在，你有可能把门关起来，锁上了。以前不是。以前你一插上门，街道的老太太就说：你插上门干什么？你不做坏事你插什么门！我说我要洗澡怕您看见啊。到西方去，你真的可以放心。至于说抢啊偷啊，那是全世界的问题。

查建英：所以一个人出国后的心态和出国前的心态有关。如果原来有这么强烈的边缘感，老是处在被看守的、戒备的状态，那你出国就觉得放心，甚至亲切。

阿城：你说得太对了。在那边你想叫一个人来打扰你，是要给他钱的。你要买他的时间。人家还要挣钱呢。和留学生没问题，那时周勤儒还在 UCLA，不过后来你们这批留学生毕业离开学校了，就不能聚堆儿玩儿了，有一种人气不在了。

查建英：但出去十几年，有没有在哪些方面给你增加一个不同的视角来反观中国社会和中国文学？还是觉得以前也全都知道了？

阿城：更多的是验证你的常识，验证你知道的基本线。这个基本线是很具体、很细节、很踏实的。当然还有图书馆。我在国内是没有资格借到某些书的，你如果不是教授，不是副教授，不是研究员，不是什么几级干部，那你是借不到某些书的。突然出国了，那里的图书馆是服务性的。那些图书馆不在于它藏多少书，业绩在于哪怕只有一本书，却借出过一千次。我们是藏了一千万本书，就不给你看！所以，在国外趁这个机会赶紧看书。为看书开车跑来跑去，有个时候老要跑旧金山 UC Berkeley 东方语文系，那里有许多赵元任在的时候购进的书，陈世骧先生去世后，他的藏书也捐到那里。有意思的是，发现好多书我已经在旧书店里看过了，很亲切，跟我少年的记忆连上了。或者有的书呢，把以前看过的残破本看完整了。这时候赵毅衡已经去英国了，我第一次去伯克利的时候，就住在他家，他在伯克利读博士。他对我帮助很大，我们在北京就认识，他那时就翻译过高罗佩的《狄公案》，译笔好过原文，我觉得。殷罡那时也在，现在成了社科院中东问题专家，我在电视上看他侃侃而谈。

查建英：那有没有这样的感觉——就是出国以前还觉得有很多事情是新的，值得做的，出去一看这么多事情都做过了，而且比我们一辈子努力下来做的水平还要高？

阿城：太有了。

查建英：那做事的动力和创新的热情会不会由此受到挫折？

阿城：不会。反而明确了可以做什么。这个可以放心去做，因为还没人做；这个现在是达到了这个程度，你可以接着去做，反而踏下心来了。这就是为什么我没有集中在小说上。

查建英：为什么呢？

阿城：我写的那些东西本来是私人交流的。但是你知道“文革”是一个没有发表的时代，是手抄的时代，这样的时代里形成的写作习惯是只给知己看，不给不认识的人看，不像现在的写家，出手就是要给不认识的人看的，心理很公共。这之前我寄过一些插队时写的东西给在纽约的丹青看过，也给美院的一些朋友看过。八五年讲给李陀他们听的时候，李陀他们的鼓励让我明确知道，手抄的可以转成铅印的，可以给不认识的人看，这对我的心理有建设性，我永远感谢李陀他们在这方面给我的帮助。有意思的是八十年代后期的先锋文学的语感反而是私密性的！你知道，隐私是成熟的中产阶级的人权要求之一，由私产的生活方式而来，尊

重隐私是教养。北京中产阶级的四合院就是有隐私感，所以西方人很迷它。中产阶级阅读私人心理的东西，已经成为西方的小说大传统了。所以我读中国的先锋小说，像残雪的小说，觉得它确实像卡夫卡那样的中产阶级小说，退入隐私的、无所谓现实对应的小说。这是很超前的，因为中国自四九年后直到现在还没有形成中产社会。中产阶级是非常重视教育的，受过教育等于是一种私产。当代受过教育的结果之一，就是中产阶级有能力消费先锋艺术，这就是先锋艺术的市场由来。本来先锋艺术是颠覆中产阶级的价值观和趣味的。这是个悖论。

至于我没有集中在小说上，我要以我在美国得到一次很大的帮助为例。我去哈佛大学，张光直先生给我非常大的帮助。你知道张光直的，平和，学问大没有学问腔。他带我去赵元任的女儿卞赵如兰的家里去，那儿每星期有个粥会，喝粥，熬一大锅粥，其实是不拘一格的讨论会，好像是叫"剑桥新语"，是陆惠风发起的。我记得杜维明、陈来、张隆溪都在，叶扬在不在记不清了，还有谁啊？叶扬的学历很少见，他在上海读高中以前是家学，父亲教他，高中才上市里的中学，所以知识结构非常不一样，不料一年就"文革"了只好去插队。我和他一见如故，我有点兴奋。后来他和张隆溪从哈佛去洛杉矶东边的 UCRiverside 教书，我接到电话就开车赶去聊天。张隆溪开始迷上咖啡，喝得很学术。张隆溪夫妇都是四川人，做的川菜好得痛彻心肺。后来我还去听过叶扬在 UCLA 讲演《乌托邦与桃花源》，说乌托邦是设计一个不存在的制度，所以桃花源不是乌托邦，最后露了一手古诗吟唱，美国学生高兴的呀，确实精彩。说回来粥会，我记得张光直先生突然问我，说考古遗址里，包括还在的北京故宫，他都没有找到过茅房的位置，你知道北京管厕所叫茅房，公共厕所叫官茅房，他说宫里的人不拉屎吗？这个我正好知道，就说是拉在放了焦枣儿的木桶里，焦枣儿滚动灵便，屎一下就到桶底了，不会散臭，只有焦枣儿的甜香味儿，再由粗使太监拎出宫。他很高兴，嗯嗯嗯，点头儿。我要说的倒不是这个，而是我刚见到他的时候请教他，他很简明清晰地告诉我他做过什么，在这之前，我在八十年代初的时候看过他的《中国青铜时代》。于是，听他谈之后，我一下子知道我还可以做什么了，我的知识构成和文化结构中，有一大块，可以迅速成形了。

查建英：怎么讲？

阿城：张光直先生有他不方便的地方，他不可以去那么说。我知道我无足轻重，更不是学术圈子的人，反而可以说。

查建英：你是指考古上的一些事情？

阿城：不算是考古吧，跟人类学有关系。当时说到七十年代我在少数民族地区看到的东西，包括他们的巫术仪式，巫婆神汉吸食致幻物，我对艺术的起源有我自己的看法，于是当面请教张光直先生。当然聊到青铜器的纹样，你知道张光直先生对青铜器美术研究很深，张光直先生问我：你吸过大麻吗？我说：您问这是什么意思？我吸过。他就说：噢，那太好了！

你知道张光直先生是做考古人类学的一流学者，现在在 UCLA 的罗泰告诉我，他是德国留学生，做过张光直先生的研究生，他说张先生招研究生的时候总要问：你吸过大麻没有？弄得学生左右不是：说吸过吧，是不是就不要我了？所以都说没吸过。

张光直先生在他的《中国青铜时代》里直接提到过巫师用酒用麻致幻，我告诉他中国民间直到现在还是如此。我是认为，起码从彩陶的时候，纹样要在致幻的状态下才知道是什么，青铜时代同样如此。唯物论的讲法是，纹样是从自然当中观察再抽象出来的。我在美院的讲座里说：一直讲写实，讲具象，八十年代可以讲抽象，现在我讲幻象。三大"象"里，其实中国造型的源头在幻象。古人的纹样，在致幻的状态下，产生幻视、幻听，产生飞升感。这一方向很重要，它决定了原始宗教，也就是萨满教的天地原则，神和祖先在天上。

查建英：其实都是吸麻吸高了之后的幻觉。

阿城：对。是整个氏族在巫的暗示引导下的集体幻觉，集体催眠，大家一块儿上去见爷爷奶奶，非常快乐，狂欢。后来逐渐改变成只有巫师一个人上去，他在天地间来回传达。巫

先有催眠的能力，后来这种能力转变为权力，远古的酋长同时也是巫，通天地的人。巫又是当时最高的知识系统，所以知识与权力一直是混在一起的，直到现在。这个东西在云南村寨里可以看得很清楚。

查建英：他们一直就是这样吸麻，现在还吸？

阿城：不吸为什么那么简单的节奏他们跳通宵？嘭嘭嘭，傻逼啊？在他们的幻听和幻视里面，声音是美妙的，世界是飞旋的、五彩斑斓的。所以原始人用什么标准去检验造型和音乐呢？就是它们能不能在幻觉当中运动起来，灿烂起来。彩陶，一直到青铜器，都是这样。青铜器新铸好的时候，是明亮的香槟色，没有铜锈或者包浆什么的，是要“子子孙孙永宝用”的，是当宝物来用的，是没有李泽厚先生说的“狞厉的美”的，反而是狂欢之美。狞厉美是阶级斗争的意识形态，可是，青铜器，也就是彝器，藏之高堂，奴隶们没有资格看到啊，看不到，怎么会狞厉着吓唬到他们呢？所以，所谓云纹、水纹、谷纹、蝌蚪纹，都不是具象的抽象，而是旋转纹，导致幻象。另一个是振动纹，由幻听起作用。这两个纹，是幻象艺术的造型原理，直到今天，中国的传统工艺纹样，还是这两个原理。其中旋纹的原理，被道教总结为那个阴阳符。

查建英：学者就不能明说这种事吗？这是一个学术问题啊。

阿城：如果你有幻觉的经验，你就明白，但你承认你吸，就有麻烦。大麻被定为毒品，几乎是昨天的事，而这之前的千万年来，宗教是如此产生的。“耶稣在海面上行走”，在暗示的幻觉中，这是真的，“亲眼”所见。所以，汉武帝通西域，丝绸之路是去，同时也是宗教之路的来，新的致幻剂之路的来，传进来的印度大麻比中国原产的劲儿大，还有就是新的香料之路，是来。有来有往。

查建英：印度的大麻进来了。

阿城：对。香料大致是两类，植物性的和动物性的。植物性的是致幻，动物性的是催情。

查建英：噢，有哪些（被禁止）是从动物身上提炼出来的？

阿城：龙涎香啊什么的，据说是鲸的呕吐物。汉到唐，女人们用来入药或洗澡，需求量很大。另外，魏晋时期，名士们谈玄、谈佛，服石散，这石散我怀疑也跟佛教传入有关，阿富汗那边是高原，药里的石类常见，现在藏药里还是有石类的特点，而魏晋的“五石散”里，例如石英，在中国并不好找。记载中说，服石散后要喝酒，要行散，也就是要快走出汗，搞不好会发狂，这与《神农百草经》里说多服大麻会见鬼狂走，久服通神明，有异曲同工之效。印度大麻的麻黄碱含量高，所以六十年代的美国嬉皮们要跑到印度去吸。

查建英：而且印度宗教里 erotic 的东西特多，情欲文化特别发达。

阿城：香料多是兴奋剂和致幻剂。你看屈原的《离骚》里面，所谓的香草，兰、蕙、椒，都有致幻作用，屈原是什么人？他一上来就宣布资格，我是祖传的巫师，国家级的巫师，他可以在天上想到哪儿去就去那儿。佛教传来中国，迅速与儒教、道教、巫教平起平坐，有一个重要原因是同时传来的印度大麻比中国大麻劲儿大。佛经的本质是幻觉，是一种经验与概念的置换。你在幻觉里看到的，不是真的，难道你“清醒”的时候，也就是身处俗世，就不会是另一种幻觉吗？看到的是真的吗？你敢保证？这时候你就恍范儿了。色即是空，空即是色。

查建英：有点像我晚上睡觉之前给我女儿讲庄生梦蝶，小家伙彻底晕菜，完了第二天醒了还直问：到底谁进了谁的梦啊？特逗。

阿城：所以你看部落里的人，会觉得他们生活条件这么低下，苦啊，其实，他在幻觉里比你快乐。而我们呢，只会一厢情愿地想去改善他们的生活品质，错，他们比我们幸福。查建英：这个是你在云南的时候就知道？

阿城：是啊。那是西南，在东北是一样的。东北的萨满教厉害，跳大神儿，邪性，人类

学里专门有 Shaman。萨满是阿尔泰语系和通古斯语系，其实也就是西伯利亚的原始宗教，他们的巫师就像屈原说的，是家族传的。萨满在美洲也有，据说是传过去的，在国际上是显学，这些年在中国也有了研究的气象。“文革”时候可不是，是迷信，只能偷偷的。跳大神、癫狂、昏迷，之后附体，它能让你和你死去的长辈通话，能治病。湖北、湘西也有这类——用一种毒蘑菇泡水，降神。南美洲也是用一种蘑菇致幻，我见过那儿的老百姓用来治病的，催眠是可以治病的。河北的太平鼓其实就是萨满教的东西。现在东北“二人转”不是火了吗？“二人转”里就有一种萨满的癫狂。我在东北的时候，“二人转”只能偷偷在炕上，外面冰天雪地，屋里悄悄狂欢。现在还是有正人君子不喜欢，不通人性啊。

查建英：泰国这类东西也多。

阿城：世界性的啊！

查建英：我有个美国朋友，原来是华尔街投资银行的，两年前去泰国，交了一个泰国女朋友，就把他带进一个当地人的圈子，把他引上这条道了。前些时我见到他，他就变成另外一个人了，对这些东西信极了。给我讲他在曼谷的种种经验，怎么怎么一屋子人全变成神神叨叨的了，都见到了什么前世呀祖先呀，各种怪象。他边讲边说：我知道在美国他们都会说我疯了，但这些是真的，是我亲眼看见的。

阿城：你到印度去，只要一下飞机，就弥漫着各种各样的香的味道。它们都有具体功能。

查建英：还有泰国边境金三角那一带，空气里也满是大麻味。青迈有好多西方人，那种目光神态一看就是此道中人，净是背着那种 backpack 的老嬉皮们。但是有的药，比如 yao 头 wan，就和大麻不同，更厉害。

阿城：yao 头 wan 这样现代科技的东西，是非常准确地作用到你脑子里一个部位去影响你。大麻不是，它不太会产生倚赖。凡是提纯的，像海洛因、可卡因，也就是“粉儿”，千万千万不要去碰，碰了，倾家荡产，万劫不复，死定了。

查建英：咱们怎么说到这儿来了？

阿城：嗨，是说张光直嘛。其实他就没有明说这句话，所以我八五年在爱荷华的时候，可以用写作计划的钱选择到什么地方去，我就想去波士顿，想请教张光直先生，我觉得他知道，他在书里涉及到了。

查建英：你们俩就把这件事谈开了。

阿城：他特别高兴。他还问我是北京哪个小学的，我说是实验二小，他说那我们是前后同学啊，学长和学弟。实验二小在四九年以前是他读书的师大二附小。唉，我要早有这么个大学长就好了，他是先生啊！“文革”前北京学校里管老师都叫先生的。

查建英：后来你在什么场合讲过或写过这个吗？

阿城：在学院里。在社会上讲应该有麻烦，他们还不说我煽动吸麻？其实，在初民时期，人应该比现在快乐。我们是清醒地承受一切苦难。

查建英：没错。现代资本主义其实就是用“效率”这个中心概念把人的每根神经全都绷到最大紧张度，让你最大效率地生产、生活。但在这种高科技社会发展出来的生活方式之下，人实际上失掉了很多，是挺痛苦的事情。

阿城：很痛苦的事情。你只有赶上这个效率，甚至你超过这个效率，你才有成就感。它给你的就是恶性循环。

查建英：这真的是个问题。也许中国还没有到美国那个程度，现在中国人的焦虑和美国人的焦虑有一部分是不同的。但你已经能感觉到有些焦虑是相同的，比如由于效率、成功的压力引起的焦虑。照这样发展下去，如果中国越来越走向规范的资本经济社会，与美国生活的同质性会增高，焦虑度也会增高。所以在现代意义上，美国是全世界的前卫。美国的问题是人类的问题，是我们大家未来的问题。我们在这个现代化的历史过程中，其实已经丧失了不少老文化，老的生活形态。许多简单的生活形态都没了。紧张、疲劳，很多人都有紧迫感，

生怕被落下，不仅成年人，青少年也压力越来越大了，而且没有人知道怎么摆脱这个恶性循环。从什么时候开始中国人已经变成这样了？

阿城：从清末，从“五四”那一代就开始了。直到四九年建立了共和国，精英们好像不焦虑了，因为终于找到了马列主义。到跟苏联掰了，还不焦虑，写“九评”：别慌，咱们有这个份儿，能批判，可以拯救这个社会主义。现在呢，什么是新的资源呢？那可不就是飞过一个东西，“叭”一口赶快就叼住，总应该是馅饼吧？

查建英：信仰的问题，你觉得有救吗？

阿城：这个问题呢，也许是我的性格吧，我不焦虑。

天地不仁，也就是说我们赋予感情去看待的东西，它自己没有感情，死了就是死了。我们将自己的主观价值外涉出去，但其实，天地不仁。

查建英：看看中国一个世纪的折腾，其实就是一个客观过程。人在这里焦虑，上帝在那里发笑。

阿城：这当然也是人格化的，我们改不了要以人去判断。老子就来提醒我们，老子不是说天地不仁，而是无仁。

查建英：毛泽东有句诗：“天若有情天亦老”，意思也是天是无情的。

阿城：对，从李贺的诗里拿来的一句。

查建英：那你悟到天地不仁，对人类的这些焦虑是不是有一种身外感？

阿城：不是身外感，是当你的知识结构扩展改变的时候，问题改变了。这时候你发现，还有东西。你如果盯着蚂蚁，你就会说：如果它碰到热水怎么办？但其实还有好大的地方，有别的东西。

查建英：丹青认为你是一个历史主义者，可能包含了这层意思，就是说你把所有事情都当做一种历史过程，有一种开放的心态，所以你会拥抱各种各样的东西，你的目光不是盯在一个事情上，你也不是认同某一种东西。你觉得你是这么一种历史主义者吗？

阿城：我想我起码不是一个“主义”者，事情一到主义，就封闭了。我喜欢丹青表达的那种可能性。其实西方东方都有建立系统的传统，只是西方力求一个完整的系统，比如马克思。可是，系统一完成，就意味着终结、死亡。为什么？可能性没了。你把这个世界解释完了以后，可能性没有了。这是你自找的呀。这些年他们在否定形而上了。形而上就是最大的系统。老子也讲形而上，但他不是那么肯定地描述，是恍兮忽兮。另外，由于焦虑，我们现在对时间的承受力越来越脆弱，急得就像火烧猴儿屁股：一万年太久！中国这才一百年，到五百年的时候，你再去看。

查建英：现在焦虑的很多事情都会过去。

阿城：都会过去。宗教里面有一个很重要的概念就是“渡”，尤其是佛教。但是我们通常理解为：渡只是一个手段，尽快地到彼岸，彼岸是最重要的。渡的时候，一切皆苦，彼岸才有价值。天啊，渡有渡的好啊！

查建英：现在是过渡期，才好玩呢！过渡期是乱七八糟、生气勃勃的，一切还不定型，就有各种各样好玩的东西。一旦这东西规范了、定型了，可能也就呆板了，不好玩了。所以就享受过程吧。提另一个问题：回顾八十年代，丹青提出了一个历史真实的问题。就是说我们不要再给年轻一代那么多错误的信息。比如由八十年代过来人或是风云人物讲的八十年代，可能已经不是本来面目了，有“历史失真”的问题。而且这个问题呢，丹青觉得从“五四”一代人就开始，一代比一代严重。你怎么看？

阿城：当历史更长，你绝对会忽略这十年。它不计入计量单位。越长，越不计入计量单位。十九世纪八十年代，因为一八九五年有个中日甲午战争，我们后人还记得，那么七十年代呢？谁记得？才一百年前啊。

查建英：其实我不是特别同意丹青这个看法。再说历史失真也不是中国特色。所有历史在后一代手里都失真。包括丹青特别喜欢的一个意大利人叫维柯，我记得当年赵振开的弟弟还专门写文章介绍过，是那时候《今天》那些人特别推崇的一个人文学者。这维柯有个观点，我就觉得特别有道理，他说其实没有一个客观的、统一的标准来说历史，哪个是更好的，哪个是更坏的，哪个是真的，哪个是假的。他就反对欧洲启蒙的那批人，法国的伏尔泰等等，把文明、文学分成高级低级，莎士比亚就是野蛮的，雅典就是理性的，他就反这个。其实回到原始人的角度，就像你说的巫文化，吸着大麻看到的幻象，对他们来说就是真实的，你不能从一个理性的，比如说科学家、马克思主义者的标准来批判迷信，那你就是在用你的标准裁判历史。从这个角度讲，失真是永远会存在的。另外，历史是不是只有一个真实，都不见得能讲清。所以，八十年代的人怎么说八十年代，也都没有什么太大的关系，每个人都有他的角度他的原因。

阿城：对。丹青大概是看维柯的《新科学》吧，维柯也说过谁创造历史就由谁叙述历史，这样的历史才最有凭据。我怀疑，因为叙述就是很可疑的。

查建英：依照丹青的说法，“文革”这一代人都是从文化断层里走出来的。那就是说大家都有沙漠症。可能说起来特膨胀，说得不客观，但这也挺正常的。拉开点儿距离看就没什么了。下一代人判断八十年代，他们的信息源也不会仅仅是八十年代过来人这么一个。就像历史学家，见证人的口述只是其一，他可能还有很多别的材料与手段。

阿城：我觉得八十年代对某些人，是他最重要的生命历程。对于自己的生命历程很重要的阶段，他不能忘记。有的人恰好在八十年代，有的人可能在七十年代，有的人可能在九十年代。这才是他为什么会重视八十年代，因为重视自己那个最重要的生命阶段。所以在这个意义上，我从来不去跟我父亲说政治信仰。为什么？那是他从青春期一直到他“右派”时期，最重要的人生经历。否定对他是非常痛苦的。

查建英：这和我父亲一样。虽然他后来一直政治上不得志，但他是在年轻的时候信了左翼。本来他是地主兼商人这么一个家庭出来的少爷，结果他自己上学时读了那些左翼的书，又是一个热血青年，他就信了这个了，以后他一辈子没有改变。改变太痛苦了，不如他就别改变了。

阿城：别改变。

查建英：那样他太难受啦，等于把他一辈子的价值、信仰给否定了。

阿城：但是有一点，回顾你的经历，假如这个经历冒犯、侵犯过别人，在这点上你不能回避。如果你还要活下去，就得掂量掂量，虽然你的经历对你很重要。这是一种真，丹青要历史之真，我比较是要人性之真，我想丹青也是要人性之真吧。总是这样，表达不好，容易滑走了，我就常常告诫我自己。

查建英：有一些“文革”当中迫害别人、打人的人，最后回顾起来他把自己全说成受害者了。

阿城：鲁迅有一个大家都知道的说法是“一个都不宽恕”，我一直不知道其中是否包括他自己？如果不包括自己，应该是他的盲点。“文革”后很多人有这个盲点。

查建英：是啊，这就不仅是历史记忆失真的问题了。这是一个体制问题，引起的对历史的遮蔽是体制性的。我们还是说八十年代吧。

阿城：反正对我个人来说，八十年代我发表过小说，好像很重要，其实对我不重要。最重要的是六十年代。

查建英：就是你去旧书店淘书的那个时期？

阿城：对，你也知道了，对我的影响非常大。

查建英：那你是个例外。八十年代很多人，不论什么岁数的，当年有点像在那里发一种

集体青春狂热症——当然这样说挺损的，那种热情其实挺可爱、挺让人怀念的，但你确实不能说它是成熟的。有些像是长期压抑之后迟到的青春期，那种浪漫真是很炽热的。那时候的许多小说读起来也像青春文学，虽然作者也都是中年人了。追溯回去，这与他整个知识构成阶段接触的东西有关，从学校到社会，在很长一段时间里实际上是把大人当小孩儿教，施行简单的意识形态化教育。

阿城：但这有普遍性。

查建英：而你呢，当年我的印象里你特别与众不同。就想：哎，这人怎么一出道就已经很成熟了？咱们第一次见面是哪年？

阿城：是八六年底吧。我在爱荷华写作计划结束后到纽约，到哥大去了。在那个湖南人的家里，听说后来他去台湾，写书了，写了一本《曾国藩》……

查建英：不对，那是唐浩明，他哥哥唐翼明是我在哥大的同学，咱们是在唐翼明家见的面。

阿城：是吗？是姓唐，跟夏志清念研究生的……总之，这么说吧，八十年代对我并不是特别有决定性、有影响的时期。使我的观念或者经验起到非常大转弯的、震荡性的东西，第一次是我到出身资本家、一九四九年前是中产阶级的同学家，之后是七十年代到农村。

查建英：看来这种边缘经历在你身上打下的烙印很深。

阿城：当然。你必须面对你的“右派”家庭出身，才能生存。我还记得我小时候我家的邻居是绿原家，绿原算是当年“胡风反 gemin 集团”分子，抄他们的家，后来才明白那就叫家徒四壁啊，什么都抄走了！我们和绿原的小孩，我记得叫刘柏林，他还有个姐姐和妹妹还是弟弟，我们每天疯跑。抄了他家后，我们不懂事，还觉得他家宽阔了，在他家跑圈儿，什么都没有了，他妈妈坐在地上。邻居中我记得还有一个赵树理家，好多外文书，长大之后，看他的小说文章，丝毫不提外国，厉害。八十年代我发表小说，我父亲从杂志上看到了，批评我在小说里提到巴尔扎克，杰克•伦敦。知道而不显出，是一种修养。就好像写诗，用典，不是好诗。唐诗不太用典，并不表明他们不知道唐以前的典故。你看李白、李贺，直出，有自我的元气。另外还有一个特殊的经历，就是我从十几岁去插队，去的地区的话我都听不太懂或听不懂。内蒙、云南，我都不是太懂。所以我到美国的时候，即使听不懂英语，对我也没有压力。我十多年都是处在别人说什么我听不太懂的环境里。

查建英：都是跟少数民族在一块儿吗？那怎么说话呢？

阿城：说简单的，慢慢复杂起来。先懂骂人的，再学正经的。他们也会说官话，但是与其看着他们那么痛苦地说汉语，还是算了吧。日常用语，也就是那么多。到了美国，也差不多。

查建英：甚至在某种程度上你还有点儿回家的感觉。而这对另一些人，就是从中心到边缘的经历。这个是八十年代一批人出国的感受。

阿城：是啊。他们从一懂事就被告知是祖国的花朵，八九点钟的太阳，未来是他们的。有些人到了美国的反应很有趣：为什么这些好东西不是我的？！他们觉得所有的好的，就应该是我的。有趣，凭什么是你的啊！这是公有制熏出来的一种权力意识，一种共和国的文化构成。这种东西有普遍性。他们到那边去，产生那样的反应，我完全了解。一定是这样的。

查建英：现在这一批“海归”呢，你怎么看？

阿城：“海归”的命名其实隐含着出国不易的意思。如果不能建功立业，他们在那边不满意的话，还是回去吧。人生苦短，浪费不起的。除了公派出去的，有责任回来，一般人无非要两边的好的，势利，也健康。我的选择是自由度吧，我以前那些出身不好的朋友到西方，我觉得我们差不多，无所谓建功立业，也无意打入主流什么的。就觉得：没人打搅，这儿歇歇挺好的。这大概趋近于柏林的那种消极自由主义吧，当然这批人都不发言，不会像柏林那样喋喋不休，甚至因此获得皇家爵位。

查建英：是不大听得到他们的声音。我也知道有一批人，在学院里教书的，或者当年家里给整得很惨的那些，他们就留在西方了。而你决定还是回来了，是不是觉得现在的可能性已经到了一个程度，你在这边也可以过一个比较个人的生活了？

阿城：对。以前是你根本不可能有自己的生活，现在是你在一个范围内大致可以有自己的生活。谁知道呢，试试吧。

查建英：好吧，咱们就说到这儿？

阿城：好。

（本文在编辑时有所删改）

《八十年代访谈录》之北岛

Bei dao

一九四九年生于北京，做过建筑工人、编辑和自由撰稿人。和朋友于一九七八年在北京创办文学杂志《今天》，一直担任主编至今。自一九八七年起，在欧美多所大学教书或任驻校作家，现住美国加州。其作品被译成三十种文字，并获得多种国际文学奖。近年在国内出版的有：《北岛诗歌集》，散文随笔集《失败之书》和《时间的玫瑰》。

【主持人手记】

本来也想面谈，谁知无论在中国还是在美国居然就是碰不到面。当中有一回北岛回国探亲一个月，我也在北京，但当时甘琦已经怀胎九月，他们的儿子马上就要降生，又要忙着装修刚买的公寓，新生活就在眼前，哪里顾得上聊什么陈年旧事？通了几次电话，北岛不是在出租车里就是在和亲戚喝酒吃饭，匆匆忙忙的声音听上去疲倦而幸福，让人不忍打扰。儿子在平安夜降生，几天后，北岛签证到期，离京返美。他说自己嘴笨，更愿意笔谈。于是就有了这么一篇电脑上传递的问答。

半年之后，我和北岛分别接到邀请去欧洲开同一个会议，在夏季的巴黎见面。当晚在赵越胜夫妇家后院聚会，赵越胜亲自下厨掌勺，

良辰美景佳肴，有醇酒数瓶佐餐助兴，众人畅谈直至凌晨。北岛照例喝醉，倒在客厅沙发上沉沉睡去。越胜边斟酒边说：当年读那首《我不相信》，我 X，这孙子怎么把我们这一代人的感觉概括得这么准啊！当时哪知道是这么没文化一家伙！说完很体贴地起身去给诗人盖了一条毯子。

这回算起来，我认识北岛竟已二十七年。如今我怕读新诗。偶尔读，往往是麻木，没反应。但前些时偶然读到郭路生在精神病院里写的几行诗，居然心里划过尖锐的疼痛。看来上帝在某个时刻会扶着尘世中某个人的手写下某些文字。“卑鄙是卑鄙者的通行证，高尚是高尚者的墓志铭。”二十世纪八十年代的北岛是一代文学青年心目中的英雄。还有食指，还有芒克。

不会忘记初次读到“我——不——相——信！”那一刻的震撼。只有真正相信过的人才可能感到那样震撼。我相信过。据说现在出了不少校园诗人，但他们当中还有这样的诗、这样的读者吗？我不相信。

北岛访谈（笔谈）

查建英：访谈阿城的时候，他说八十年代是一个“表现期”，各种思潮的酝酿其实贯穿整个七十年代，比如下乡知青当中，各种交流一直相当活跃。能不能请你也先勾勒一下八十年代之前你和你周围朋友的大致生活轮廓？先说你自己吧。你生长在北京，父母是知识分子还是干部？他们在“反右”，“文革”中受过冲击吗？

北岛：我出生在一个普通家庭，父亲是职员，母亲是医生，他们在政治上基本随波逐流，虽在“文化革命”中受过冲击，但还算是幸运的。我同意阿城的说法。如果八十年代是“表现期”，那么七十年代就应该是“潜伏期”，这个“潜伏期”要追溯到六十年代末的上山下乡运动。一九六九年我分配到北京六建，到河北的山区开山放炮，在山洞里建发电厂。而我大部分同学都去插队了。每年冬天农闲期大家纷纷回到北京。那时北京可热闹了，除了打群架、“拍婆子”（即在街上找女朋友）这种青春期的疯狂外，更深的潜流是各种不同文化沙龙的出现。交换书籍把这些沙龙串在一起，当时流行的词叫“跑书”。而地下文学作品应运而生。我和几个中学同学形成自己的小沙龙。

查建英：你曾经在一次访谈中说：“自青少年时代起，我就生活在迷失中：信仰的迷失，个人感情的迷失，语言的迷失，等等。”那么，你曾经有过一个虔诚的信仰期吗？是什么经历触发了这种迷失感呢？请谈谈你的少年时代。

北岛：我曾很深地卷入“文化革命”的派系冲突中，这恐怕和我上的学校有关。我在“文化革命”前一年考上北京四中，“文革”开始时我上高一。北京四中是一所高干子弟最集中的学校。我刚进校就感到气氛不对，那是“四清”运动后不久，正提倡阶级路线，校内不少干部子弟开始张狂，自以为高人一等。“文化革命”一开始，批判资产阶级教育路线的公开信就是四中的几个高干子弟写的，后来四中一度成为“联动”（“联合行动委员会”的简称，一个极端的老红卫兵组织）的大本营。我们也组织起来，和这些代表特权利益的高干子弟对着干。我记得王绍光的博士论文专门讨论所谓文革派系冲突背后的群众基础。记得当时那些联动的头头就扬言，二十年后见高低。现在他们中许多人果然进入商界政界，成为“栋梁”。除了阶级路线的压力外，由于我数理化不好，“文革”对我是一种解放——我再也不用上学了。那简直是一种狂喜，和革命的热情混在一起了。“虔诚的信仰期”其实是革命理想、青春骚动和对社会不公正的反抗的混合体。由于派系冲突越来越激烈，毛主席先后派军宣队、工宣队进驻学校控制局势。最后他老人家干脆把所有学生都送到乡下去，这一决定，最终改变了一代人——中国底层的现实远比任何宣传都有说服力。我们的迷失是从那时候开始的。

查建英：那时最喜欢读哪类书？有没有对你的人生观和后来写作发生重大影响的书？

北岛：在上山下乡运动以前，我们就开始读书了。那时受周围同学的影响，读的都和政治历史经济有关，准备为革命献身嘛。当建筑工人后，我的兴趣开始转向文学。当时最热门的是一套为高干阅读的内部读物，即“黄皮书”。我最初读到的那几本印象最深，其中包括卡夫卡的《审判及其他》、萨特的《厌恶》和艾伦堡的《人·岁月·生活》等，其中《人·岁月·生活》我读了很多遍，它打开一扇通向世界的窗户，这个世界和我们当时的现实距离太远了。现在看来，艾伦堡的这套书并没那么好，但对一个在暗中摸人来说是多么激动人心，那是一种精神上的导游，给予我们梦想的能力。

查建英：你中学毕业以后去当了几年建筑工人？那段经历对你重要吗？

北岛：我从一九六九年起，一共当了十一年的建筑工人，其中五年混凝土工，六年铁匠。除了占用我太多的读书时间外，我得感谢这一经历。首先是我真正交了一些工人朋友，深入中国的底层社会，这些是在学校根本得不到的。再就是毛泽东青年时代所提倡的“劳其筋骨，伤其肌肤”是绝对有道理的，如果没有在体力上对自己极限的挑战，就不太可能在别的方面走得太远。我也正是从当建筑工人起开始写作的。由于我周围的师傅多半不识字，造成了一种封闭的写作空间，一种绝对的孤独状态。这对一个作家的开始是很重要的。

查建英：七十年代，文革最激进的高峰已过，社会上留传着很多手抄本小说和一些外国文学书籍，你读到过哪些？请举几本给你震动最大的。那是不是你的现代文学启蒙教育？

北岛：外国文学书籍我前面已经提到了。至于我最早读到的手抄本有毕汝邪的《九级浪》，当时对我的震动很大。还有一些较差的，比如《当芙蓉花盛开的时候》、《第二次握手》等，都是些滥情之作。当时的地下写作，特别是小说，处在一个很低的起点。

查建英：你是什么时候开始与“白洋淀”那一圈朋友认识的？请描述一下当时交往的方式、人、话题，等等。

北岛：我是一九七二年冬天通过刘羽认识芒克的。刘羽是一个工厂的钳工，“文化革命”中因“反动言论”入狱三年。他住在北影宿舍的大院。我又是通过我的中学同学唐晓峰（现在是北大历史地理学教授）认识的刘羽。按唐晓峰的说法，刘羽是北京“先锋派”的“联络副官”。所谓“先锋派”，其实就芒克和彭刚（一个地下画家）两个人组成的。他们自封“先锋派”，然后扒火车到武汉等地周游了一圈，最后身无分文，被遣送了回来。后来又通过芒克认识了彭刚。芒克在白洋淀插队，我和当时的女朋友去看过他，以后和彭刚等人又去过好几趟。白洋淀由于特殊的地理位置和水乡风情，吸引了一些当时脱离插队“主流”的异端人物，除了诗人芒克、多多（栗世征）和根子（岳重）以外，还包括地下思想家赵京兴（因写哲学随笔蹲了三年大牢）和他的女朋友陶洛诵，以及周舵等人。

查建英：请说说你第一次听郭路生（食指）朗诵诗的情形。你是那之后开始写诗的吗？

北岛：那大约是一九七〇年春，我和两个好朋友史康成、曹一凡（也是我的中学同学，我们被人称为“三剑客”）在颐和园后湖划船。记得史康成站在船头，突然背诵起几首诗，对我震撼极大。我这才知道郭路生的名字。我们当时几乎都在写离愁赠别的旧体诗，表达的东西有限。而郭路生诗中的迷惘深深地打动了我，让我萌动了写新诗的念头。他虽然受到贺敬之、郭小川的革命诗歌的影响，但本质完全不同——他把个人的声音重新带回到诗歌中。虽然现在看来，他的诗过于受革命诗歌格律及语汇的种种限制，后来又因病未能得到进一步的发展，但作为中国近三十年新诗运动的开创者，他是当之无愧的。

查建英：你创办和主编的《今天》是八十年代现代诗歌运动的象征，几乎所有当时最优秀最有影响的青年诗人都在上面发表过作品。请谈谈它的酝酿过程、最初的构想，联络和运作方式？

北岛：必须放到我刚才提到的“潜伏期”中，才能说明《今天》诞生的可能。从六十年代末，即郭路生出现以后，中国诗歌处于地下状态（潜伏期）长达十年之久，已逐渐形成众多的流派，个人的风格也日趋成熟。一九七六年随着毛、周、朱三巨头的去世和“四人帮”的倒台，中国的政治控制开始松动。特别到了一九七八年进一步出现缝隙，西单民主墙产生。记得那年九月的一天晚上，芒克、黄锐和我像往常那样在黄锐家的小院喝酒聊天，我突然提议说：“咱们办个文学刊物，怎么样？”大家先是一愣，继而极度兴奋。后来我们又把周围的朋友聚到一起开会，商量细节。诗歌是现成的，缺的是小说，于是我开始写短篇小说。没有纸张，我们就分别从各单位“顺”出来，芒克是造纸厂的，黄锐在工厂宣传科打杂，为我们的物质准备提供便利。最难的还是找到一台油印机。因为所有的印刷设备都被严格控制起来。记得我还为油印机找到张辛欣，她在什么医学院的团委工作。最后还是黄锐从哪儿弄来一台破旧的油印机。待一切就绪，我们七个人在陆焕兴家开始印刷。他家只有一间六平米的小平房，地处农村与城市的边缘的两不管地区。我们轮流倒班，整整忙乎了三天三夜，终于于一九七八年十二月二十二日印完了。那时已是深更半夜，我们骑车到东四的一家夜间开门的饭馆，为《今天》举杯。当时决定由芒克、陆焕兴和我三个人去张贴。告别时有人掉了眼泪，真有点儿“风萧萧兮易水寒，壮士一去不复返”的悲壮情怀。第二天，即一九七八年十二月二十三日、二十四日接连两天，我们骑车跑遍北京，把《今天》贴到西单民主墙、天安门广场、中南海、文化部以及出版社和大学区。在出发前，我涂改了每个人的自行车牌照，

为了避免被跟踪。总的来说还算顺利，只是在人民大学张贴时和校警吵起来，据说我们走后不久就被撕掉了。《今天》第一期出版后，编辑部因是否卷入政治而出现分裂，除了三个发起人，即芒克、黄锐和我以外，都离开了。而更多的朋友加入进来，其中不少人都是在张贴的《今天》创刊号上留下地址姓名。当时那是非常勇敢的行为。自从第二期起，《今天》开始走向正轨：基本保证定期出版，并通过邮寄发行到全国。每期一千本，并先后出版了四本丛书。

查建英：当时《今天》的活动有一种很特别的气氛。我至今还记得第一次去参加《今天》聚会的情景。那是七九年初吧，一个下过雪的寒冷冬夜，我和我的同学王小平一起从北大过来，拐进胡同见前面走着一个男人，也穿着很厚的冬天的棉衣。那人回头看了我们一眼，问：也是去那儿的吧？我们俩点点头，他就不动声色地说：跟着我走吧。三个人就一言不发相跟着走，曲曲弯弯一直走进胡同里头院子最深处的一个人家。然后一推门进去，里边坐了一屋子人，都穿着当年那种灰不溜秋的蓝衣服，特别朴素。记得屋里烧着炉子，上面蹲着一把锡铁大茶壶，旁边一个沙发后背上还卧着一只肥胖的猫，有人抽烟，屋里热气腾腾烟雾蒙蒙的，众人表情都特严肃。然后就有人给做介绍，好像是王捷吧——他是你们那时在北大的联络人——说这是北岛，这是芒克，这两位是北大来的学生。也许当时年轻，《今天》又是地下刊物，去参加你们的活动感觉特神秘，有点像小时候看革命电影里地下党接头：陌生、新鲜、刺激，似乎还有隐隐的危险。当然，事隔二十多年，记忆里的细节也许都不准了，但身历其境的兴奋却是难忘。那时你们好像每月都举行这种聚会，对吗？

北岛：从你的描述来看，你们似乎去的是在东四十四条七十六号的编辑部，那是一条黑糊糊的胡同，而实际上每个月的作品讨论会是在张自忠路四号的赵南家。说不定你先去了编辑部，扑了空，再由王捷把你们带到赵南家来的。所以选中他家，是因为他的房间很大，他母亲又开放，从不干涉。天气暖和的话，屋里坐不下，就坐到院子里。我记得最多的时候有五六十人参加。讨论会是对外开放的，吸引了很多文学爱好者来参加，特别是大学生。

查建英：我的印象中，你们这种聚会介乎于编辑部扩大会与文学讨论会之间，既讨论那些即将在刊物上发表的作品，征求大家意见，又讨论一些文学观创作观之类的问题。比如我记得有一回讨论了万之的小说，还有一回讨论了意大利的维柯，好像还争论了一番？很多具体内容记不清了。但总之永远有一种郑重虔诚的氛围，大家把文学当做天大的事情，慷慨陈词，讨论起来简直就像宗教集会里讨论上帝的真意一样。你能回忆一下这些聚会吗？

北岛：你的印象没错。当时大家对文学很虔诚。讨论会的程序一般是由作者先朗读自己最新的作品，听取大家意见进一步修改，而编辑部也往往参照讨论会的反应来编选下一期的稿件。这多少有点儿民主的味道。讨论会提供了作者与作者之间、作者与读者直接沟通的渠道，也许更重要的是，其中不少读者从此走上了文学道路。除了讨论自己的作品外，也讨论最新介绍进来的西方文学作品。记得万之曾翻译并介绍了狄兰•托马斯的诗，让大家耳目一新。讨论会自一九七九年春天开始，一直持续到《今天》关闭时为止。

查建英：能回忆一下当年在紫竹院公园等处朗诵的情形吗？

北岛：我们只在紫竹院开过一次作者与读者之间的见面会。我想你说的是在玉渊潭公园举办的两次朗诵会。第一次是一九七八年四月八日。我们事先跟有关方面申请，没有答复，我们就当成默认了。玉渊潭公园没有围墙，出入自由，这就成了理想的朗诵地点。我们事先勘查，选中了一块松林环绕的空地，其中有个土坡，正好做舞台。黄锐画了一幅抽象画，绷在两棵树之间做舞台背景。记得那天风特别大，听众有四五百人，还有些外国记者，最外圈是警察。我们请了一些年轻人帮我们朗诵，其中有陈凯歌，他当时还是电影学院的学生。他朗诵了郭路生的《相信未来》和我的《回答》。那是一九四九年以来第一次举办这样的朗诵会。同年秋天，我们又在同一地点举办了第二次朗诵会，听众有近千人。

查建英：《今天》诗歌曾一度被笼统称为“朦胧诗”。如果作为一个群体来回顾，是不是有些可以称为共同倾向的东西？比如：在叙述内容和视角上对个人性的凸现和强调，在语言风格上尤其是意象的运用方面对西方现代诗歌的借鉴。

北岛：“朦胧诗”是官方的标签，那年头我们根本无权为自己申辩。严格地说，《今天》诗歌与其说是艺术流派，不如说是松散的文学团体。如果说有什么共同倾向的话，那就是对一统天下的主流话语的反抗，摆脱意识形态的限制，恢复诗歌的尊严。

查建英：你本人和《今天》诗人们当年对“翻译文体”与民族传统的问题怎么看？在当下“全球化”背景下又怎么看？

北岛：我在十几年前写过一篇文章，谈到“翻译文体”问题。我的主要观点是，一九四九年以后一批重要的诗人与作家被迫停笔，改行搞翻译，从而创造了一种游离于官方话语以外的独特文体，即“翻译文体”，六十年代末地下文学的诞生正是以这种文体为基础的。我们早期的作品有其深刻的痕迹，这又是我们后来竭力摆脱的。这些年在海外对传统的确有了新的领悟。传统就像血缘的召唤一样，是你在人生某一刻才会突然领悟到的。传统博大精深与个人的势单力薄，就像大风与孤帆一样，只有懂得风向的帆才能远行。而问题在于传统就像风的形成那样复杂，往往是可望不可即，可感不可知的。中国古典诗歌对意象与境界的重视，最终成为我们的财富（有时是通过曲折的方式，比如通过美国意象主义运动）。我在海外朗诵时，有时会觉得李白、杜甫、李煜就站在我后面。当我在听杰尔那蒂•艾基（GennadyAygi）朗诵时，我似乎看到他背后站着帕斯捷尔那克和曼杰施塔姆，还有普希金和莱蒙托夫，尽管在风格上差异很大。这就是传统。我们要是有能耐，就应加入并丰富这一传统，否则我们就是败家子。

查建英：还有小说，记得当年第一次读你的《波动》和万之的那些小说时也非常兴奋，那种语言和叙述手法对当时的读者非常新鲜。你现在怎么看那些小说？它们与“伤痕文学”以及后来王蒙的意识流小说、“寻根文学”等等其他八十年代文学创作的关系如何？

北岛：现在看来，小说在《今天》虽是弱项，但无疑也是开风气之先的。只要看看当时的“伤痕文学”就知道了，那时中国的小说处在一个多么低的水平上。很可惜，由于老《今天》存在的时间太短，小说没有来得及真正展开，而诗歌毕竟有十年的“潜伏期”。而八十年代中期出现的“先锋小说”，在精神血缘上和《今天》一脉相承。

查建英：当时你本人和《今天》圈子里的朋友与其他的作家、艺术家、学者等来往和交流多吗？

北岛：《今天》的圈子就不用说了，我们几乎整天泡在一起。除了《今天》的人，来往最多的还是“星星画会”的朋友。“星星画会”是从《今天》派生出来的美术团体。另外，还有摄影家团体“四月影会”等，再加上电影学院的哥们儿（后来被称为“第五代”）。陈凯歌不仅参加我们的朗诵会，还化名在《今天》上发表小说。有这么一种说法“诗歌扎的根，小说结的果，电影开的花”，我看是有道理的。当时形成了一个跨行业跨地域的大氛围，是文学艺术的春秋时代。

查建英：八十年代很多创作和思潮都是对那之前的政治意识形态及其对个人自由的摧残压抑的反叛和质询之声，你本人的诗歌更是被这样看待，有一些诗句早已成了那个时代里程碑式的经典，比如《回答》等等。当时你和你的朋友们有参与创造历史的感觉吗？

北岛：什么叫创造历史？难道我们看到中国历史的恶性循环还不够吗？反叛者的智慧与意志往往最终被消解被取代。这就是为什么我对自己某些早期诗歌，包括《回答》保持警惕的原因。换句话来说，除了怀旧外，我们对八十年代甚至七十年代必须有足够的反省，否则就不可能有什么进步。

查建英：那时《今天》还有其他一些民办刊物一方面很活跃很有影响，一方面生活在半

地下状态，常受警方关注，经历过种种压力和麻烦。你当时还很年轻，才三十上下，但性格沉稳，记得在圈子里有人叫你“夫子”。那时你给我的印象也是“深沉”、“不苟言笑”，记得有一回不知为什么你还说过自己“一只脚已经在坟墓里了”，听得我肃然起敬，觉得你就像一场悲剧里的首领。能谈谈你那些年的个人心态吗？

北岛：当时没人叫我“夫子”，而是叫我“老木头”。其实我从来不是一个勇敢的人。我的勇气和我的个人经历有关。我妹妹赵珊珊一九七六年夏天游泳救人时淹死了。我跟我妹妹的感情很深，当时痛不欲生。记得我在给她的纪念册上写下这样的血书：我愿意迎着什么去死，只要多少有意义（大意）。而不久历史就提供了这样一个契机。我们当时的确承受着很大的压力，不仅是个人风险，还要对每个参与者的命运负责。当时我就有预感，我们注定是要失败的，至于这失败是在什么时候，以何种方式却无法预测。那是一种悲剧，很多人都被这悲剧之光所照亮。

查建英：杂志运作过程中你最鲜明的感受是什么？请通过一些具体事件和人物勾勒一下那时出版的大环境以及同人合作的情况。

北岛：由于印刷条件简陋，需要大量的人力，《今天》实际上分成幕前幕后两部分：第一部分是作者队伍，其中很多后来都出了名；第二部分是真正经营操作的人，很少有人知道他们，比如周楣英、鄂复明、徐晓、刘念春、王捷、桂桂、大春、小英子等。坦率地说，没有这些人的无私奉献，就没有《今天》。其中特别值得一提的是鄂复明，他刚从内蒙迁回北京的第三天就到编辑部干活来了。后来成了大管家，事无巨细，从校对到印刷，从邮寄到管账，几乎什么事都离不开他。那时编辑部设在刘念春家，每天人来人往，来了就干活，开饭的时间一到，由老鄂张罗，做一大锅炸酱面。有时芒克一高兴，就把少男少女拉出去喝酒。我担心有人以“流氓团伙”为由找麻烦，总是设法极力阻止。最可笑的是，我们居然还成立“纪律检查组”，宣布编辑部内部不准谈恋爱。如果你问其中的每个人，我相信都会告诉你那是他们一生中最辉煌的时期。我突然想起马尔克斯小说的名字《革命时期的爱情》。只有在革命时期才可能有那样的“爱情”——超越个人之上的“爱情”。

查建英：杂志是何时，何种情形下停办的？

北岛：一九八〇年九月，我们得到第一次警告，要我们停止一切出版活动。我们决定改头换面，成立“今天文学研究会”，出版了三期内部资料。同年十二月，我们再次接到最后通谍，于是停刊。但我们同时发了一封公开信，寄给文艺界的知名人物，希望能得到他们道义上的支持。我们一共寄了三百多封信，除了收到萧军的回信，根本没有任何回应。这位老先生稀里糊涂表示支持，待我们找上门去，才知道他什么都不知道。

查建英：谈谈你和《今天》的朋友们八十年代中后期的生活和写作状态。

北岛：《今天》关闭后，大家虽然常有来往，并组织过小规模的作品讨论，但作为一个文学运动毕竟已过去了。接下去可以说是个人写作期。先不说诗歌，只要看看小说就知道了。比如史铁生，他在《今天》之后写出更重要的作品，获得全国性的影响；还有曾在《今天》写评论的阿城，因《棋王》等小说一夜成名。我八七年出国，由芒克、多多等人成立了“幸存者俱乐部”，一直坚持到八九年。

查建英：你本人和一些“朦胧诗”的作品后来在官方诗刊上发表了，你觉得这表示这些诗歌逐渐被主流媒体接受了吗？

北岛：我一直对“朦胧诗”这一标签很反感，我认为应该叫“今天派”，因为它们是首先出现在《今天》上的。至于官方刊物接受《今天》诗歌的过程非常复杂，与当时“思想解放运动”在文学界的影响有关。比如，邵燕祥读《今天》时看中我的《回答》和舒婷的《致橡树》，于一九七九年春转发在他担任副主编的《诗刊》上，当时《诗刊》发行上百万份，其影响之大可想而知。另外，一九七九年《安徽文学》还专门转载《今天》的诗歌和小说。

当然只是凤毛鳞角，真正获得主流媒体的接受是在《今天》关闭以后，继而引发了一场全国性的争论。总体来说，那不是什么争论，而是有操纵的大批判，结果适得其反，由于读者普遍的逆反心理，“今天派”诗歌反而更加深入人心。有人说《今天》最后被招安了，这显然是别有用心，故意忽略问题的复杂性。其实那恰好是《今天》从对抗到渗入，而主流媒体从抵制到接受的交互过程，是地下文学浮出地表的必然。

查建英：你本人一九八几年出国，老友们也有的出国，有的淡出文坛，有的转行下海了。是否曾有一刻你明确地感觉到“一个时代终结了”？

北岛：我八七年春天去英国，八八年夏天又从那儿到了美国，八八年底回到北京，正赶上《今天》十周年的纪念活动。我八九年四月下旬到美国开会才真的长住国外。八八年春天我在英国得到我的老朋友赵一凡的死讯，对我的震动极大。我跟赵一凡是七十年代初认识的，他是地下文学的收藏家，被捕入狱两年多，后为《今天》做了大量的幕后工作。就在接到他的死讯那一刻，我才有你所说的“一个时代结束了”的感觉。

查建英：一九九〇年春《今天》在海外复刊。请谈谈九十年代《今天》与八十年代《今天》的异同。

北岛：你也参加了《今天》在海外复刊时的活动，很多情况你是知道的。那是一个特殊时期。在经历最初的震惊后，我们意识到，国内外的中国作家应该有个不受意识形态影响的园地。当然，在海外办刊物困难重重，根本不可能有当年那种“揭竿而起”的效应。从办刊方针来看，新《今天》和老《今天》还是一脉相承的，坚持文学的“先锋性”，抗拒成为任何话语的工具。我们在一九九一年在爱荷华开会后，做了重大调整，办得更开放，使《今天》成为一份独一无二的跨地域的汉语文学刊物。打个比方，如果说老《今天》是在荒地上播种，那么新《今天》就是为了明天的饥荒保存种子。在孤悬海外缺少资金缺少读者群的困境中，我们必须学会忍受寂寞。

查建英：回首八十年代中国，不难看出那是诗歌的黄金时代，人们对诗的激情与热爱达到了一个顶峰，诗真正成为时代心声的载体。但那也是一个短暂的特殊时期：政治上相对开放，经济中心的时代尚未到来。而在后来开始商业化的中国，以及美国这样稳定的商业社会，诗歌和诗人的角色和命运就很不同了。但也有人认为现在才是正常的社会。你怎么看？

北岛：诗歌在中国现代史上两次扮演了重要角色，第一次是五四运动，第二次就是地下文学和《今天》。正是诗歌带动了一个民族的巨大变化。这也说明了中国确实是诗歌古国。但在现代社会中，诗歌只能起到类似扳机的触发作用，不可能也不应该获得持久效应。诗歌就像一股潜流，在喷发后又重返地下。其实无所谓什么是正常的社会，因为历史的参照不同。

查建英：请谈谈你对九十年代以来中国诗歌和各地诗歌群体的看法。有你特别喜欢的年轻诗人吗？

北岛：九十年代我不在中国，没有什么发言权。在我看来，诗歌的尺度是以世纪为衡量单位的，一个世纪能出几个好诗人就很不错了。

查建英：有些年轻诗人曾一度喊出过“打倒北岛”的口号。说它是“影响的焦虑”也好，“弑父情结”也好，反正你看来变成了一座后生们必须翻越的山。你怎么看待这种“代沟”？有没有超越自己的焦虑？

北岛：不想谈这个问题。

查建英：长年生活在西方的经验可能会改变一个人对“西方/异域”的认识，也改变他/她对“东方/故乡”的认识。这十几年的“漂泊”经历和“国际化”视角对你的创作重要吗，给你带来了什么得失？

北岛：“漂泊”的好处是超越了这种简单化的二元对立，获得某种更复杂的视角，因而需要调整立场，对任何权力以及话语系统都保持必要的警惕。就这一点而言，对“民族国家”的认同是危险的。我看最好不要用“国际化”这个词，含义混乱，容易造成进一步的误解。

查建英：你曾在散文中反省你早期诗作中的“革命腔调”，认为是自己希望挣脱的那个系统的一个回声，我觉得非常难得，并不是很多人都有这种敏感和坦诚。不过，也有批评者认为你后来的创作因为过于转向“内力”和“个人体验和趣味”失去了原来的冲击力或社会性，不再能引起广泛共鸣。实际上，这似乎也是很多人对当代诗歌的一个常见抱怨，极端者甚至认为今天诗歌已经基本成为诗人小圈子里的互娱。你怎么看这类批评？是诗人变了，社会变了，或者是两者都变了？

北岛：诗人与历史、语言与社会、反叛与激情纵横交错，互相辉映，很难把它们分开来谈。真正的诗人是不会随社会的潮起潮落而沉浮的，他往往越向前走越孤独，因为他深入的是黑暗的中心。现在是个消费的时代，不可能有什么广泛的共鸣。在这个意义上，任何社会偏见根本不值一提。

查建英：如果能够归纳的话，你认为八十年代中国诗歌与今天诗歌各自的特征是什么？最大的不同是什么？

北岛：不想谈这个问题。

查建英：有一种观点认为：八十年代的中国大陆是理想主义的时代，现在是实用主义、物质主义的时代，大部分知识分子和作家、艺术家已被小康生活招安或成为名利之徒，你同意这种判断吗？在描写某个年轻时很叛逆的艺术家后来经商时，你曾写道：商业最终会消解一切。你是否认为商业社会对文学艺术的腐蚀性超过营养和培育？

北岛：这样说似乎太简单了，八十年代有八十年代的问题，九十年代的危机应该追溯到八十年代。按你的说法，其实八十年代的理想主义没有把根扎得很深。那时生长于“文化革命”中的知识分子刚刚立住脚，并没有真正形成自己的传统，自

“五四”以来这传统一再被中断。这是一个民族的精神命脉。任何国家在现代化的转型期都经历过商业化的冲击。如何保持以不变应万变的知识分子的传统，是值得我们反省的。

查建英：你怀念八十年代吗？对汉语诗歌的前景有何展望？

北岛：无论如何，八十年代的确让我怀念，尽管有种种危机。每个国家都有值得骄傲的文化（禁止），比如俄国二十世纪初的白银时代。八十年代就是中国二十世纪的文化（禁止），此后可能要等很多年才会再出现这样的（禁止），我们这代人恐怕赶不上了。八十年代的（禁止）始于“文化革命”。“地震开辟了新的源泉”，没有“文化革命”，就不可能有八十年代。而更重要的是，八十年代是在如此悲壮辉煌之中落幕的，让人看到一个古老民族的生命力，就其未来的潜能，就其美学的意义，都是值得我们骄傲的。

《八十年代访谈录》之陈丹青

陈丹青：一九八六年，聂华苓邀请阿城出来，我高兴坏了，到肯尼迪机场去接他，他一见我就说：刚才一个美国警察，太胖了，肚子一顶钮扣就绷丢了。一出机场，他就惊叹美国小汽车那么大！阿城在我寓所住了断断续续有半年吧，我们睡在可以摊开的沙发上，天亮醒来看见阿城就在旁边，简直不能相信。我们白天出去乱逛，看博物馆，站马路边吃冰淇淋，他说他不会吃，小时候北京吃不着……

Chen dan qing

一九五三年生于上海，一九七〇年至一九七八年辗转赣南与苏北农村插队落户，其间自习绘画。一九七八年以同等学历考入中央美术学院油画系研究生班，一九八〇年毕业留校，

一九八二年赴纽约定居，自由职业画家。二〇〇〇年回国，现定居北京。早年作《西藏组画》，近十年作并置系列及书籍景物系列。业余写作，二〇〇〇年出版文集《纽约琐记》，二〇〇二年出版《陈丹青音乐笔记》，二〇〇三年出版杂文集《多余的素材》，二〇〇五年出版《退步集》。

【主持人手记】

这个访谈是二〇〇四年七月在曼哈顿城南我的住所做的，当时我和丹青恰好都在纽约各自与家人度夏。平素生活在北京大家都忙，反而到了纽约可以偷得一点清闲，于是约在此间从容聊天。上门那天，丹青除香烟之外，居然还带来一袋干果小吃，也不知是不是临出门前太太小宁放到他衣袋里的。认识丹青是在纽约。大约十五年前吧，具体场合已经记不清了，似乎是华美协进社办的一个活动，大家跑到郊区去吃吃烤肉谈谈天，然后有各种题目的讲座你随便选着听。其中一个讲座是关于中国艺术理论的，只见一位三十几岁仪容俊秀的男子站在众人面前谈古论今，雄辩之至。我站在后面听了一会儿，身边有人悄声指点给我：陈丹青，大陆来的画家。我当时心里暗自称奇：一位用笔作画的人，口才竟如此之好！丹青衣着讲究，偏爱简明主义的黑色，近年见到他，几乎永远一件黑色对襟中式上衣，寸头，冬天一顶黑色棉织小帽，黑色呢大衣，全身上下只有一只褪色的军用书包不是黑色。大概是肖像画家的习惯，丹青逢人先看相，眼光极毒，而且往往出语惊人。当年首次见到我家某位大人，上下左右扫了几眼，立即评论：盛世豪绅。我天，这种评语你自然忘不掉。阿城也有这等功夫，一次见某人之后说：旧社会县衙门里的刀笔吏。从此每遇此兄我脑子里永远立即浮现同一形象。又，丹青评鲁迅之相：如果是大高个，完蛋。极是。丹青给索拉画的肖像，刻骨传神，连索拉自己都不敢在晚上看，说是“我怕那女的”。

丹青的文章也漂亮犀利，尤其最近的《退步集》。虽然他一再强调纽约对他的重要——也的确重要，但我总觉得他这样性情的一个人早晚要千锤百炼出深山，在美国再待下去未免英雄无用武之地。果然，前些年丹青迁回祖国，愤世嫉俗、冷嘲热讽，俨然又成了一位“愤青”，但他的口诛笔伐受到各路媒体的热烈欢迎，于是丹青忙得不可开交，元气充沛。回到故土，他的才华又有了施展之地，他的批判也变得有的放矢。

时间：2004 年 7 月 30 日

地点：纽约，曼哈顿，Union Square 附近

查建英：回顾八十年代，我希望你能谈得个人化一些，我觉得你的角度会比较独特：你比这个系列里其他人都走得早、走得长。你出道很早，但八二年就去了美国，一下子拉开很大距离。能不能先讲一下你作为“后文革绘画”参与者的感觉？当时已经有了明确的反叛意识吗？你去西藏画那些人像，对象已经越出了汉文化，技术上也和普罗浪漫文艺划开。就个人性格讲，你说过自己从小比较敏感细腻，而西藏组画风格粗犷。最后干脆更彻底地出走，到美国去了……借个有点学究气的术语来问你：当时有没有一点寻找“他者”的意思呢？就是说，因为感到自己生活中的残缺，上别处去找补。我觉得这一类个人的轨迹就像一面镜子，照出了那个时代，因为中国八十年代很多人有个从废墟上出来四处张望寻找的过程，有意或无意地：向西方找，再加上寻根——断掉的那个民族传统的根。这些都是往大处讲，你可以从最细的小事说起。

陈丹青：还得算流水账。八十年代我在中国只待了两年：八〇、八一年。八二年一月初就走了。那两年其实很平静，我就记得出国前到处喇叭播放那首歌：“属于你、属于我，属于我们八十年代的新一辈”。

以后我想起八十年代，就想起这首歌。多得意啊：“八十年代新一辈！”我记得那女声颤

微微的，比“文革”腔调温柔多了，比后来的流行歌，又还没放开。那时甚至还没“流行”这一说。

兴奋的事情都在七十年代末：七八年考上美院，到北京，接着是西单民主墙，邓小平复出，十一届三中全会，中美建交，中越打仗，《今天》创刊，星星画展……

其实我出道时是在“文革”，七二年后陆续展出或发表作品，油画、连环画、宣传画，文学插图……那时的知青画家出道都很早，当然很幼稚，只要画出来变成印刷品，就很开心。七六年第一次去西藏，画了“泪水洒满丰收田”，画那年毛泽东去世，西藏人哭，画完了又回到插队的村子里熬着。那年“四人帮”戏剧性“粉碎”，

“文革”结束了，我那幅画入选七七年全国美展，画展题目很有趣：《双庆画展》：庆祝粉碎“四人帮”、庆祝华国锋担任国家主席。

那几年国家的一系列事变对所有人发生影响，在我这儿，就是一，我画许多人在哭，当时绝对不允许的，但那是哭毛主席，所以全国美展接受了，据说那才是我的成名作；二，八年知青生活结束了，上学了；三，父亲的右派身份平反了，忽然，那几年右派和右派出身变成时髦，我记得到北京后见人，说起彼此家长是右派，好像是荣耀；四，“星星”、“无名”、“同代人”在野画会运动闹起来（后来的八五运动要过将近七年才发生）。五，西单民主墙，我记得一大早有人在食堂里宣布这件事，冬天，嘴里说话冒白气……我们每天骑车去西单看，有一天看见有个人居然举个牌子，说要当时的卡特总统接见他，他要和卡特谈谈人权问题。路人呆呆看他，有根绳子拦着他，不远站个警察。现在想想不可思议：全中国那时就这么一堵破墙角允许公开说话。

查建英：是啊，想起那堵墙，几乎像一场遥远的梦。我最清晰的个人记忆是那堵墙没有了之后，是七九年底吧，我和我父亲发生过一次激烈的争吵。我小时候崇拜我父亲，他对我也属于溺爱，关系特别近，那是记忆里我们第一次这样吵，就是因为对西单民主墙看法不同。我父亲是一个非常书生气的马克思主义信仰者，是认真通读过《资本论》的那种人，当时他就批评我毫无理论和逻辑思维，就是一个感性的文艺青年在那里愤世嫉俗，说国家要让你们这种幼稚狂妄的人到处指手画脚，那不都搞乱了。我那时刚过了二十岁生日，自认为是大人了，但完全辩论不过我父亲，吵完之后独自坐在家里墙角一张旧藤椅上，伤心透顶，突然感到了变为成年人的孤独——我意识到和父亲之间有了“代沟”就是从那天开始。现在回想，那时候生活多么政治化啊，家里饭桌上动不动就会讨论起时事来。你接着讲你的故事吧。

陈丹青：一九八〇年我画了毕业创作，后来被叫做“西藏组画”。不久被评论说成是什么“生活流”。到九十年代回国，人家告诉我那些画影响很大。我听了不知作何反应，回忆中是还没出国时的事情，好像前世的记忆。

我总是怀旧。我感受时代总要慢好几拍——八十年代对我来说太快了，刚刚经历的七十年代还没好好琢磨，怎么就已经是“八十年代新一辈”了？七十年代在我心里还没琢磨够呢，多少灾难、罪恶……仅仅几年前我们还是一群流浪的瘪三、一帮子愤青，我脑门子青春痘还是七十年代的，忽然就“新一代”？我记得到美国第二年在《纽约时报》看见一张黑白照片，是报道山东潍坊县举办国际风筝节，一群人挤着、笑着，仰望天空，我一看，几乎要哭出来：他们笑着，一脸苦相，那种长期政治磨难给每个人脸上刻印的苦相——要是我在中国看这照片不知会怎样感受，可那时我是在纽约，天天看见满大街美国人的集体表情，那种自由了好几辈子的集体表情，忽然看见我的同胞！

我不知道是难受还是宽慰，总之心里委屈，为几代人委屈：他妈中国人不闹运动了，知道玩儿了！放风筝了！

出国时我被看成是个准官方画家。其实我就是个顽固的老知青，在社会上混，要不我不会对星星画展那么认同。他们五个画展领袖被学生会请来学校讲演：马德生、王克平、曲磊

磊、黄锐、钟阿城。这帮家伙坐在台上，介于流氓和社会青年之间，我羡慕他们那股子野性，我发现和他们根本就是一类动物嘛！夜里送他们到校门口，曲磊磊——据说他爹就是写《林海雪原》的作者——对我说：我他妈真羡慕你们啊，你们考上啦！

我听了心里难过，但他说的是真话。

八〇、八一年有什么重要的事情？要说小小美术界，现在讲来讲去就是我们那届美院研究生毕业展，还有"青年美展"，罗中立画了那幅《父亲》……

查建英：他也是你们这一拨研究生同代的？

陈丹青：他好像是本科生，比我大六岁，八〇年左右，"伤痕文学"刚过去，"伤痕绘画"刚开始。高小华、程丛林画四川武斗场面，很刺激，还落选，不能展……

后来的所谓"新时期文学"还没发生，只有小说《伤痕》发表了，我不喜欢，当时完全不知道后来会有个王安忆。阿城七九年才回北京，在农村整整十二年，我见他时他还没工作，晃着，哪知道他将来会写小说。再后来出了张承志呀、李陀呀、高行健呀、莫言呀，都不知道……

查建英：电影还没开始，一大批"八十年代"中坚人物那时还没登上舞台呢。

陈丹青：反正这是我走以前的记忆版图，所以我没有资格谈八十年代。到美国以后的事情，也算流水账吧。比方说，八〇年到八六年，我跟一帮朋友密集通信，多数是画画的，和阿城通信也多——我俩一见如故：都是右派的孩子，都他妈老知青，我非常喜欢阿城的模样，戴副眼镜，讲话又镇静又清晰，一副书生相，又有江湖气，那阵子阿城隔三差五来美院玩，喝酒、听音乐、玩儿录音机，那会儿刚有卡式盒带录音机，扛过来扛过去——不久我去美国了，一大早阿城到校门口送我，他要上班，不能和大家一起去机场……那时连拥抱都不会，就那么扶着胳膊，流他妈眼泪。

我到美国的第一封信就是写给阿城的，写在那种蓝色的，写完了可以叠起来直接寄出的便宜信笺上，我记得写了飞机降落看到美国的印象，后来还写在卡内基厅看帕尔曼小提琴演奏的印象，阿城那时迷帕尔曼，关照我要是亲临现场，一定给他写信说说，我就很激动地写，抽筋似的——第二年，一九八三年秋，他忽然给我寄了一篇小说来，写在练习本那种破纸上，写我们这类家伙流浪，夜里在火车站的事。这简直太刺激了：在我们青少年时代，除了"五四"一代小说，就是解放后的革命小说，总之，就是那种印出来在书店里卖的小说书。我从未想象一个我认识的家伙，一个同代人，也写小说，而且写的就是咱们……现在这篇小说捏在我手心里，两张破纸，可那是小说呀！

我看完装在裤袋里。那年正好王安忆和她妈妈还有吴祖光访问美国，安忆通过领事馆找我，说她看过我写的创作谈，说是写得有意思，见见面吧。我也高兴极了：他妈的跟我一样大的知青里居然也有人在写小说——现在大家觉得小说算啥呢？太多了，我们随便就会遇见这种介绍：某某，小说家！可是我已经很难给你还原一九八三年那种情境：你遇见一个人，这个人递过来一篇小说，说是他写的，简直不可思议——那两天我就陪安忆在纽约玩儿，临走她给我一本她的长篇小说《六九届初中生》：我们俩都是六九届，是老三届的末尾，几乎没念过书，最无知的一拨初中生，她在安徽插队，我在江西。你想想，居然我们六九届也有人在写了，写我们在他妈田埂上瞎走！那时不想到什么文学不文学——人会渴望自己的经历被写出来，变成字词……

当时我就给她拿出阿城那两页小说，我记得是在华尔街市政厅那一带，她就站在马路上看，我在旁边抽烟。

查建英：这是不是《棋王》的开篇？

陈丹青：不是，阿城说是习作。从八三年夏天，我记得此后一年多，阿城陆续寄了好多篇小说给我看，天哪，全是原稿啊！愣用圆珠笔写的那种，写在分行的、有字格的纸上，一

篇一篇寄过来。

查建英：你们怎么那么熟啊？也不是一起的……

陈丹青：星星画展时就熟了，我当场在下面用速写本子画他们，然后决定毕业创作就画这五个家伙。事后我请他们到学校教室来，一个一个画，草图都出来了，现在还在。

查建英：想问问你为什么要来美国？同样的问题我曾经问过艾未未，他讲了星星画展当年被打压之后他心里的感受：怎么连这么几个年轻人都容不了？他说觉得到了美国就像回家。你呢，为什么要离开？

陈丹青：噢，非常简单，我说过无数遍，就是为了出来看看美术馆，看原作。我祖籍是广东台山人，旧金山、纽约好多亲戚，办个担保就出来了，当时国内美术界自费留学，陈逸飞走得最早，八〇年，单个儿出去了！这之前谁敢想自费留学呀！所以陈逸飞很有勇气，他带动了很多画家的出国梦。

我现在回来人家老问我，你对成名怎么看的？我哪知道这就叫成名？那会儿想都不想这些，就知道一切刚开始，就觉得《西藏组画》是个习作，试试看，还早呢，先得出去看看，就是这样！

返回去讲王安忆。她回去后我们就一直通信，到九十年代信才逐渐少下来——

你看，八十年代过去了，大家彼此通信的方式也消失了，那十年我跟一帮朋友的好几摞信都还留着——我看完《69 届初中生》就给她写信胡说，我说这不是长篇小说，只是一篇写得很长的小说，因为没有结构。十多年后这部长篇再版，安忆居然把我给她的信附印在书后，她来信说：现在大家不谈艺术了，八十年代我们真是在那里互相很诚恳地谈小说，所以她把这信附在后面。可我完全忘了当年说些什么，她就把信复印了寄给我看，我看了真害臊。

八四年阿城忽然成名了，他给我寄了一份杂志，好像是《收获》，《棋王》、《孩子王》、《树王》，都发表了。他直接把杂志寄给我，为了省邮费，把其余书页撕掉——

那会儿哥们儿都穷啊——我赶紧躺到床上读！一九八六年，聂华苓邀请阿城出来，我高兴坏了，到肯尼迪机场去接他，他一见我就说：刚才一个美国警察，太胖了，肚子一顶钮扣就绷丢了。一出机场，他就惊叹美国小汽车那么大！阿城在我寓所住了断断续续有半年吧，我们睡在可以摊开的沙发上，天亮醒来看见阿城就在旁边，简直不能相信。我们白天出去乱逛，看博物馆，站马路边吃冰淇淋，他说他不会吃，小时候北京吃不着……台湾作家和电影人都佩服他，侯孝贤、焦雄屏到我家来看他，或者他带着我一起去看人家。

所以八十年代把大陆消息带出来的，对我来说，除了美术界的哥们儿，就是一个王安忆、一个阿城，两个活人出来，告诉我大陆发生了什么事情，譬如阿城说又出来一个莫言，写得比他好多了，寄来给我看：《透明的红萝卜》，还有《红高粱》。我一看，爷爷、奶奶、八路军……我一页都看不下去，阿城说：我操！以后不敢给你推荐作品啦。我听了真不好意思。

查建英：当时有没有感觉中国正在发生一场文艺复兴运动，你错过了参与的机会？

陈丹青：一点没有。我出国前就有好几位乐观分子眉飞色舞，说是大家看吧，中国马上要文艺复兴！我从来不信这类梦话。对中国文艺，我一直和大多数人的意见不一样。

查建英：说说，怎么不一样呢？

陈丹青：我画《西藏组画》之类，我所谓的创作思想，都是往回走，不是要往前走，我没想过我们这帮“文革”过来的家伙会怎么样。

查建英：从来也没想过，所以来美国也并不是来找另外一个系统？

陈丹青：没有！绝对没想过！就诚心诚意出来留学。我很早就意识到我们根本是个巨大的断层，“文革”后我的选择是绕过苏联影响，回到欧洲十九世纪之前的大传统，就是说，再去接续徐悲鸿他们被中断的一切。到了美国，看美术馆，也是这样，因为总算有条件认识西方绘画的根脉了。

查建英：你来这儿以后，是有选择地看你要看的那些，还是你全部都看？

陈丹青：全都看。我的脑袋可能有偏见，但眼睛没有偏见：本来想看传统，一出来，发现那是一个整体：希腊、文艺复兴、印象主义、现代主义，直到当时在 SoHo 发生的所有当代艺术：连现代主义都早已过时了。我在一九八二年就从我的“十九世纪”假想中被猛地扔到“后现代”……

从那时起，我跟国内同行的语境和立场完全不一样了，整个儿打翻。鲁迅说，人最痛苦是梦醒之后无路可走。我醒了——此后十多年，源源不断国内的哥们儿出来，全在梦中，有的很快醒了，有的继续做梦……国内发生的事，我会觉得好奇，什么八五运动啊、第五代电影啊、新文学啊、摇滚啊——我仍然往回看：我们知道的太少、懂得太少了，我们从来没把西方弄清楚，不论是传统还是现代，从来没有弄清楚。

查建英：我觉得我们有很深的危机感。中国封闭了那么久，但这个村里有天赋很好的一些能人，现在这些能人当中的一些人想要离开这个村子到另外一个地方去看看，比方说到一个城市里去，或者是一个陌生的大地方去，这种人物我们在文学里经常读到，真实生活里也老在发生。除非这个人完全不敏感，一般来说，到了那个地方他会有一种深刻的危机感，因为突然他发现有好多事情完全是在他视野和想象之外的，而他和它的关系是一种很不舒服、甚至极为紧张的关系。

陈丹青：比危机还厉害。

查建英：对，严重的甚至会心理崩溃。不过，危机这个词一般人认为是一个特别负面的东西，其实你仔细想还是有点别的意思的。它在英文里叫 Crisis，是一个很消极的东西。

陈丹青：好像“Crisis”另一层意思是“临界点”……

查建英：可是汉语里这个词有至少两个意思：第一个是危险，第二个是机会，就是说实际上它可能给你带来新的机会，但你首先得经受险境。

陈丹青：对，你给我问题，我才说得下去。可以吸烟吗？

查建英：当然。我也吸——所以呢，这个危机不见得是一个死胡同。

陈丹青：NO，NO，我觉得不是危机——你有危机，说明你还有一套，只是遇到危机，可能玩儿不下去了——我觉得是失落，猛然发现我什么都不是。整个中国都不是。八十年代初，中国文艺在西方根本没有位置。人家根本不知道中国还有文学，还有绘画。

查建英：我觉得如果没有这样深刻的失落感你那个新的机会大概也不可能有了。危机和失落都是讲人陷入了一个险境，有可能死，也有可能置于死地而后生。我碰到过这样的人，他出国以后基本没什么感觉：我不已经都看见了？就这么回事嘛，没什么新鲜的。另一种人是感到了异样、嗅出了危险：糟糕，我怎么成白痴了？！出于自我保护的本能赶快回避，把自己包在一层壳里，钻进唐人街或者赶快打道回府，这样的人我觉得他倒不会有危机，不会丢脸、摔跤，但是他也难有再生。

陈丹青：他们有福了：别叫醒他。说来多数人会不相信：我在国内时就没以为自己干了什么了不起的事，没有。我清楚我们是断层的一代，既不知道中国的过去，也不知道什么是西方。然后我出来了，发现我们在自己地盘上干的那点事儿就是一小儿科。

我不会不认识我是谁，我看见那么多同行兴奋乐观，走向世界呀，进入主流呀……我很难告诉你八十年代的反差：纽约的一切，西方世界的一切，没有中国的位置。现在不同了，可二十年前我很自然会惊讶：八十年代中期中国发生的事倒好像暴动成功，一个个都认为自己成了。

查建英：是啊，八十年代中期我在纽约上学，遇到过国内作家代表团的人，的确气派非凡，进出都有翻译、向导，被华人文艺爱好者们簇拥着，好不威风，其实有点像生活在暖水瓶里，走到哪里都是恒温，他完全不知道外面天气如何。你出来早，又是个人身份，心态不一样。后来出国的，特别有些在中国已经干了一番事业成了人物的，他会有民族文化代表的

感觉，容易自我膨胀，这个索拉谈了不少，她对这些有很深的反省，现在回头来看那种心态特别滑稽……

陈丹青：我出国时大家摆酒席送行，有哥儿们站起来祝酒：丹青，你出去了！要做李政道杨振宁，要做贝聿铭……我心下吃惊：原来是这思路？！你相信吗？我那时就讨厌中国诺贝尔奖得主，讨厌这类思路。我们有奖主，我们有爱国主义，中国人的意识到了爱国主义，到了“国际承认”，就到了顶了——赤裸裸的事功主义，抱大腿，找虎皮，认同权力……我们有萨哈罗夫那样的人物吗？

我想阿城跟我近似。我俩出来前，他写了《棋王》，我画了《西藏组画》，没觉得多了不起，彼此不谈这些。在中国我被告知：操，你牛逼。可我没觉得牛逼，在我记忆中我一直是个愤青，毫无必要地留着长头发……阿城一直很冷静。王安忆也还真实，那回来美国显然对她冲击很大，回去后发表了很长的《旅美日记》，好像在《钟山》杂志连载。

查建英：你是说她一九八三年那次回去？

陈丹青：对。据说访美对她影响非常大，就是 completely lost。

查建英：说明她非常敏感。

陈丹青：然后很久才缓过来。大约过了一年吧，重新写作，写安徽发大水，《小鲍庄》，她认为又找到一出发点。在我看来，不少敏感的艺术家出国后似乎也选择往回走——不是时间概念，而是空间概念：回到本土。我记得安忆描述她在美国见台湾作家陈映真，陈问她以后打算如何，她说：写中国。陈很嘉许，夸她“好样的”。安忆听了，好像很鼓舞、很受用似的。

多么浅薄啊！为什么“写中国”就是“好样的！”哈维尔绝不会夸昆德拉：好样的！写捷克！屈原杜甫也不会有这类念头……

总之不可能单独谈八十年代。所有八十年代的人都背着七十年代六十年代的遗产，浑身上下都是官样文化的遗传基因。我自己就是这代人，我太了解这代人了！

到现在我也这么看。我比较惊讶的就是，八十年代中期、末期，情况变了，美术界的谷文达、徐冰……陆续来纽约了，我一看，好像第二个我、第三个我出来了……

查建英：什么意思？

陈丹青：就是成功了，国内地盘打下来了，出来打纽约了——后来我才知道别人也这么看我：这家伙牛了，出去打天下去了。其实我他妈一到美国就立刻自动从中国出局了，然后在美国又自动边缘，直到九十年代——我确认这种边缘，我不会寻找国内主流，我也不会寻找美国主流。八五年我写了很长的文章批评中国油画，在纽约我也只做旁观者，近距离的旁观者。

查建英：你和阿城也许要算例外的个案。我觉得阿城当年写作之所以比很多同时代人高出一筹是因为他的基本姿态是“逸出”，他的小说有一种冷静而温和的调子，既不是反抗也不是控诉，是写他的主人公如何从精神上飘逸出去，沉浸到另外一个境界里去，比如说棋道，或者老庄式的人生观。也许你们俩都是想往回走，只是你更心仪西方传统，他更心仪中国传统。但总的来看，我觉得八十年代缺乏个人性。当时其实是用一种稍微新一点的小集体话语来反对以前那个更大、更强势的集体话语，但是它的思维方式其实跟它反对的对象相当类似。也许当时刚从“文革”出来不久，个人太弱了，有人说，中国知识分子的屁股都被打烂了……

陈丹青：到九十年代初我忽然发现了刘晓东，他那么直观，直接画他看见的事物，我看见几代人的创作意识形态在年轻人那里不奏效了，我立刻给他写信。他是一九九〇年出名的，当时二十七八岁，正是好岁数。

查建英：他们和拍电影的所谓“第六代”差不多同时出来，都比前面一拨人更个人化。

陈丹青：我本能地认同九十年代出道的人。当我知道刘晓东、知道崔健、知道王朔，我

很快被吸引。崔健是八十年代出来的，但他预告了九十年代的个人性，虽然他很可能讨厌九十年代。王朔的小说我没怎么读过，我是看连续剧了解他：他完全不相信上一辈文艺家，不相信八十年代那拨人，这是关键。

查建英：是《编辑部的故事》吗？

陈丹青：对，《编辑部的故事》。我发现情形跟八十年代不一样了——可能这就是你说的"个人性"？大家弄错了：八十年代的重要作品看起来是反叛的、新的，其实那不过是内容的反叛，语言和意识还是七十年代的，还是那股味儿，那股腔调，要到九十年代事情才起变化。我非常明白为什么那么多人咒骂王朔，他们受不了那种陌生的腔调，他们受了伤害。

事情总要有个过程。八十年代文艺和无产阶级文艺还是个父子关系叔侄关系，与其说是叛逆，不如说是纠缠，同质的东西太多了，非要到九十年代，一种"祖孙关系"才出现。

你比如英达的情景喜剧《我爱我家》，一百集，其中有个爷爷，退休老干部，语言和思路太经典了，逗极了，所有晚辈都调侃他，这是我见过咱们文艺中第一次以"孙子辈"的角度表述革命前辈，说那是"调侃"、"消解"，其实是老牌意识形态终于被"对象化"了，剧中所有角色，包括那位爷爷，其实全是九十年代对八十年代的"戏仿"。

这部喜剧当初出来时一片批评误解，大家仍然停留在"八十年代"——其实就是七十年代——的集体意识中。英达很聪明，他把这种极度政治化的作品弄成喜剧，弄成家庭剧，国事当家事，可是非常准确。"第五代"导演一点都没有这种敏感，因为他们全是"儿子"辈，长得跟"父亲"太像了。

查建英：《我爱我家》其实是梁左写的。梁左是我的北大同学，可惜英年早逝，不然可能会写出更好的作品来。当年他算我们班上年纪小的，但有一种人情世故的透彻，绝顶聪明。他父亲是《人民日报》副主编，专写社论的，没人比他对官样八股更熟悉了；他又在北京大杂院住过很多年，对市井小民、胡同串子那套语言也很熟。他的很多作品都是用后者来戏弄前者。《我爱我家》我只看过两集，还是在梁左家他给我放的录像带，我看过他这类作品里最典型的是一个相声，他在那里头一边贫着嘴一边就把天安门广场变成农贸市场了——那还是八十年代写的呢，多前卫啊！他平常说话就这样，比如九九年"十一"前夕我从香港来北京，五十年庆典那天下午，他打电话来聊天，上来就说："不是我批评你啊，你一个境外人士搞什么爱国主义嘛，这全城封锁咱们也不能出去玩，你在哪儿不是看电视啊，非往这儿扎！"

过一会儿又说："唉呀国家领导也真够累的，他们肯定站在城楼上心里正犯嘀咕呢，也想跟咱俩这样在家里待着，穿着家常衣服跷着腿嗑着瓜子聊聊天儿，多舒服！"

这是典型的梁左语言。不过我又觉得，在油嘴滑舌的幽默背后，梁左其实有一种掩藏极深的感伤，他有点像个沦落江湖、看破人生的旧文人，对人性极为悲观，这种东西还没有来得及进入到他的作品里就先要了他的命。他是没有太经过西化洗礼的，生活习惯一概中国式，泡茶馆、打麻将、吃夜宵……生前最迷恋的书是《红楼梦》，你跟他聊天会发现他好多句式都是从怡红院搬来的，把清代破落贵族的白话直接和北京后革命时代的调侃很随便很家常地拌在一起，风趣之极。走前七年他一直在积蓄材料写一本小说，想从民国年代直写到现在，为此他去潘家园淘了不少民国人的日记啊文物啊等等，有一回忽然对我叹息：七万字了，还是觉得不行，但是心力不支，写不动了，得放放。那是他的呕心沥血之作，我觉得会和他的相声、电视剧不同。我非常怀念他，他本人的性格要比大家看到的那些搞笑作品复杂得多，他太可惜了……

我这有点儿说跑题了。我的意思是说，就梁左这一个个案来讲，他五七年出生，血统、经历其实是"儿子"辈，表现形式却是"孙子"，所以有点拧巴，有点人格分裂。王朔的好多作品也有这种感觉。你接着说。

陈丹青：《编辑部的故事》更早进入这种"对象化"，在那部连续剧里，"官样文化"的

所有表情姿态成为戏仿对象。

只是等我新世纪回来，很快发现“个人”又被融化了，变成一个期待被策划、被消费的状态，譬如“双年展”啊，出版商啊，音乐包装系统啊，一切变成兑换、交易……真正的，在他周围没有支持系统的“个人”，又变得稀有、脆弱。同时所有人都关心自己的利益，巴望自己尽快卖出去。

美国的个人主义不是这样的。美国盛产包装，商业化，可是美国青年个人就是个人，纯傻逼。我写过两位纽约艺术家，一个从来没成功，一个很有名，可是他们身上没有半点中国艺术家那种群体性格，那种动不动就意识到自己代表什么什么的集体性格。

查建英：好吧，咱们已经说到九十年代来了，这时候一个新的意识形态出来了：钱、市场、消费，这一套和八十年代比呢？

陈丹青：事情需要对比。当九十年代的性格出来后，返回去想，八十年代那种集体性、那种骚动——如果咱们不追究品质，那十年真的很有激情，很疯狂，很傻，很土——似乎又可爱起来。

查建英：你倒是借着九十年代才又看到了八十年代的好处……

陈丹青：我当时回去已经不可能在中国地面上感受八十年代那种质感，有质感的是九十年代的种种变化，我第一次回去是一九九二年底，就是我离开中国十一年了，第一次回去，那时整个景观跟八十年代差不多，生活方式也差不多，很穷，住房、车、城市状况，都和现在非常不一样，但我模模糊糊地感到些东西，比如见到崔健、刘晓东、王朔等等，这些新人让我感到一种跟我八十年代同龄人不一样的东西……

之后到了一九九五年，我每年回国，直到二〇〇〇年整个儿回国，这时，九十年代的城市景观、文化景观，渐渐成型，大家发生新的交往方式——直到那时，我才慢慢意识到八十年代：那种争论、那种追求真理、启蒙，种种傻逼式的热情，好像消失了。群居生活没有了，个人有了自己的空间，出路多了，生活方式的选择也多，大家相对地明白了、成熟了，也更世故了。似乎有种贯穿王朔作品的，对上一代集体主义文化的厌烦和警觉。你知道，看透爷爷的都是孙子，爷爷们再也管不了孙子了。你仔细回想，长期政治运动时期的人际关系——那种紧张、侵略性、人我之间没有界限——终于被九十年代的人际关系逐渐替代了。

比较让我沮丧的反而是二〇〇〇年以后，那年我回来定居，进入体制，我对九十年代的幻象又破灭了。

查建英：是啊，那回第一次在北京见到你，感觉你很激愤，怎么回事？

陈丹青：我发现内在的问题根本没变，那种权力关系根本没变，只是权力的形态和八十年代、九十年代各不一样。我说是个幻象，因为九十年代我接触的实际上是一批个体户，一批幸运的、提前塑造自己个人空间的艺术家。可是二〇〇〇年回来一看，体制内的情形甚至比过去更糟糕：过去集体生活的保障和安全感消失了，自由、自主，更谈不上。所谓竞争机制进来了：西方的竞争是无情，中国式的竞争是卑鄙，是关于卑鄙的竞争。那些成功者的脸上都有另一种表情，关起门来才有的表情。他根本不跟你争论，他内心牢牢把握另一种真理，深刻的机会主义的真理。

当然我还接触不少七十年代出生的青年，他们完全没有八十年代情结，那时他们还是孩子，而我能接触的正好是一些优秀的文艺个体户，受惠于九十年代的社会变化，但整体看，二〇〇〇年以后的中国，无论是体制内体制外，八十年代可爱的一面荡然无存。我曾经嘲笑的东西忽然没有了。生活的动机变得非常单面、功利。

查建英：北京已经不是村子了。

陈丹青：但还不是真正的大都会。

查建英：大省会吧，一种杂七麻八、不伦不类的状态。

陈丹青：在文艺创作中，八十年代文化激进主义那种好的一面，已经消散了，我向来讨

厌文化激进主义，但那种激情，那种反叛意识、热诚、信念、天真……都他妈给大家主动掐灭了，活活吞咽下去了。

查建英：为什么？

陈丹青：表层原因大概就是社会结构和生活方式的变化。

查建英：表层和底层是连着的。

陈丹青：社会结构变在哪里呢？八十年代那群人其实全是各种"单位"里的官方艺术家。一切都是体制内的吵闹、撒娇——政治撒娇——这种"单位形态"甚至和"文革"时期没有太多不同，国家单位大大小小的悲剧都透着一股子喜剧性。可是九十年代，即便是体制内的文艺圈也受惠于太多体制外社会空间的好处。就是说，体制更强大了，空间更多，更有钱，它同时既是单位又是公司，既是官员又是老板，当然我指的是体制内把握权力资源的角色……在经济层面你很难划分体制的界限，整个体制整过容了。到了新世纪，所有官家早有了私产，所有官差同时是私活儿……

房子、手机、车、宾馆、酒吧、小姐、歌厅，这一切重新塑造了大家，情形却反倒和"文革"初期很像：一大群新面孔，新的权力分配，新的秩序和格局：一群人得道了，一群人出局了，我发现许多八十年代的正宗左派失落了……总之，牌理牌局全变了。

查建英：嗯，老树开新花，有时候会给人一种奇怪的妖艳感。老左失落，新左脱颖而出，带着第二代——或者按你的看法应该是孙子辈——的精明、阴柔，老马变新马，在新牌局上驰骋起来了——我可能有偏见，我总觉得其中有些人的身姿看上去更像甩马蹄袖。实际上，在很多后社会主义或者叫后集权国度里，苏联、东欧，都发生了类似情况：社会转型使得人文知识分子、作家、艺术家有一种普遍的失重感，他们的工作原先在政治化的、社会变革的环境下获得过一种夸张的意义和重要性，他们一度是站在广场中心的社会良心和公众代言人。但在新的技术官僚、消费文化、经济专家的时代里，他们突然感觉靠边站了，不在舞台中心了。这时候，性格的力量凸显了，出现分化，有人会坚持，另一些人会调整，还有人会寻求新的资源，抓过一副新牌来打。整个九十年代你都能看到形形色色的迷惑、变脸、转向，一种具有中国特色的文化生态。

陈丹青：我一点不愿说九十年代不好，真正的变化在九十年代发生了，目前的空间非常珍贵，但这一切对国家、社会，都好，对艺术不好。艺术家的呼吸应该不合实际，不然他会在"实际"中闷死。我在美国、欧洲看见的情形是：人家也经历大变革、大时代，各种形态更替变化，也从理想主义到现实主义（相对美国六七十年代的理想主义，美国称八十年代是他们的现实主义时期），但社会始终会留空间给艺术家继续做梦，会有一小群知识分子贯穿自己的人格，不被闷死，他可能再也不是主流，但不会像中国知识分子这样忽然中断，集体转向，集体抛弃不久前的价值观，接受新的价值观。

我觉得中国常会有这样阶段性的发作：同一群人，忽然颜色变掉了，难以辨认了。

在西方，社会留给知识分子的路其实也相当窄，但它会让你延续下去，只要你愿意疯狂、傻逼，你会有空间、有可能。在纽约有很多小众，他们完全是选择自己的方式生活，和时代格格不入，但在中国你跟社会与时代格格不入？你敢吗？你做得到吗？

中国人非常会自动调节，中国人的自我调节、自我蜕变的能力真他妈厉害，特别会对人对己解释调节的理由。我回去见到的大部分人还是八十年 dai kao 相识，都完成了自我蜕变，他们未必自觉到这一点，但变得非常世故，非常认输认赢。有人会变得很消沉、很懒、无所谓，有人蜕变得十分漂亮、彻底：他变成官，变成商人，其中最能干的既从政又经商，名片头衔是双重身份。我在美术界的同龄人或晚辈，凡是八十年代比较聪明的，几乎都是大大小小的官员。没当成官的，要么是年龄到了，要么曾经明里暗里争取过，败下来，郁郁寡欢，看得很破。

查建英：正是这种潮起潮落之时，最能见出一个人的真性情。就像古代贵族养士，一大群门人、侠客，快马轻裘花团锦簇时大家一个样，可一旦这家族倒了血霉，立刻你就看得出谁是忠义之辈、谁是投机分子。我在《乐》编辑部开会时谈“八十年代”这个选题，有人就说：八十年代的人到现在有两种，一种是悲壮，另一种是得意。

陈丹青：两种我都不认同。为什么不能有第三种——你还是你，你和社会一起蜕变，但值得珍惜的品质你一直带在身上，我得说，很少还能见到这样的人：他在成长、变化，但不会到了一个不可辨认的地步。你说的悲壮、得意，都属于不可辨认：用不着这么消沉，用不着这么得意。人格健全，起码的品质是“宠辱不惊”，悲壮、得意，都是“惊”。

还是整体人文水准的问题。我的师尊木心先生在八十年代初就写过中国文艺的病根，一是才华的贫困，一是品性的贫困。

这样来谈八十年代，问题可能比较清晰。看“八十年代”，你得返回去审视六十、七十年代，八十年代的知识分子——其实就是五十年代出生的“婴儿潮”一代——跟“五四”那代人比，根本差异是出身和成长的差异。“五四”一代的知识背景和人格成因其实是晚清的，道统没有断，他们闹文化革命，制造后来的断层，但他们经历改朝换代革命洗礼，却不是断层。我们这拨儿八十年代的家伙，没有洗礼，没有知识准备。“文革”不是洗礼，根本就是灾难。从那里过来的人格，再优秀也是短命的，注定先天不足后天失调。

我看《走向共和》，看章怡和的书，你想想，八十年代的文化英雄和反思者，无论是体制内体制外，跟那几位老右派的见解怎么比？人家几句话就把中国问题说透了。可是这些老右派跟清末体制内体制外的人物，李鸿章、袁世凯、康、梁、杨度，又怎么比？道理还是那点道理，命题还是老命题，可是八十年代学者几本书都讲不清楚，民国一代、清一代，几句话讲透。

查建英：还有严复，也是几句话就道破天机的高人。严复在英国留学时和伊藤博文同班，成绩比伊藤更优秀。伊藤博文回日本当了两届总理大臣，严复呢，就翻译了一本《天演论》。中国的问题不是没有高人、智者，是成熟过度、自我封闭的制度、环境把这些高人、智者一代代闷死、放逐、边缘化，就像老虎没有青山，猴子没有丛林，再大的本事也没用。“五四”的文化激进主义的确有问题，那道长长的影子覆盖了中国整个二十世纪，但我也不同意现在有些人那种把账都算到“五四”头上的看法，“五四”精神中那种对自由、民主、科学等基本普世价值的坚定认同和热烈追求，是我们至今都应该感谢的宝贵遗产。整个社会没有能力消化和承受这种追求，不能进行理性的制度转化，而是从一个极端走向另一个极端，那是后人犯的错误，一股脑儿把屎盆子扣到先人头上是不公平的。退一步讲，就算“五四”生下了一个怪胎，你也不能得出结论说生孩子这件事本身是错的。是你的体质不行，接生婆不行，没生好。“五四”之后，如果制度、环境不是优化而是劣化，山里的老虎、猴子随之进一步退化是必然的，这是整个民族的悲剧。

陈丹青：八十年代是暴病初愈，国家民族半醒过来，文化圈恢复一点点残破走样的记忆，如此而已。刘晓波大谈叔本华尼采，那是王国维鲁迅清末明初的话题。我记得八十年代初《傅雷家书》大轰动，可怜啊，傅雷是五四运动尾巴那端的小青年，可是八十年代傅雷成了指引，直到前两年，我看见三联书店排行榜还有《傅雷家书》。说明什么？说明这样的家，这样的家长，这样的家书，绝了种了……这种断层历史上没有过，怎么估量都不过分——可在八十年代，能谈谈尼采真算是了不得了。

很惨。八十年代的可怜就是不知道自己有多惨，还说什么文艺复兴！那是瘫痪病人下床给扶着走走，以为蹦迪啊！

你给我看哈维尔。我真羡慕。他固然了不起，但他周围前后一群人都是好汉，才华、品性，都过硬，经得起折腾，包括波兰工运的一帮书生……说起来他们的年龄、经历相当于我

们的右派，等于储安平那批人，可是哈维尔他们成了正果，你瞧储安平什么下场？从捷克归入苏东集团一直到一九八九年，整整四五十年，他们的知识精英，人格基本上是贯穿的，它被压抑，但没有枯萎，没有扭曲。我们呢，六十年 dai kao 大学生，七十年代知青，到八十年代这批人，他妈的，你说说看，谁能和哈维尔之流平起平坐聊聊？人格不在一个水准上。你很难看到这五十年来哪个家伙能在个人身上一路贯穿他的信仰、热情，稳定地燃烧……

查建英：烧也往往是一种自我否定的燃烧。这种自我否定倒确实可以追踪到

“五四”那代人，他们当中最激进的人矫枉过正，彻底否定本民族的传统，甚至否定汉字，但后来又有一大批人，包括整理国故那些学者，已经认识到文化激进主义的危险和问题，转而强调文化的传承和接续，转向保守。但四九年以后呢，实际上是接续了“五四”的激烈一面，再把文化激进主义和政治激进主义统一到一起，一方面继续自我否定，打倒和抛弃传统，把反智主义推向极致，一方面对西方封闭，结果形成了你说的那种新的历史断层。

我们不幸就是这种两边封闭的结构里生长出来的一代。对这代人你也就很难有太高的文化期待。可能是因为身在其中吧，我又觉得有一种很深的同情。已经很不容易了，就从这么贫瘠的土壤上生出来的几根草。

而且现在中国面临的问题又已经是另外一种了。九十年代以后全球化的浪潮席卷而来，新一代人又是另一个话题了。

陈丹青：生态给灭了，再生机制给灭了。现在讲经济建设的“可持续发展”，过去五十多年、一百多年，是一阶段一阶段把文化上“可持续发展”的生态给灭掉。

所以八十年代知识分子跟社会的关系，九十年代知识分子跟社会的关系，都不正常：八十年代他们对社会有那么大影响，现在他们那么没影响。这种不正常，反过来误导了知识分子：八十年代他们以为自己真的那么有作用，真的代表正确的价值观；现在又发现没用，赶紧当官，赶紧挣钱。

小时候读鲁迅，他说五四英雄当官的当官，消沉的消沉，下野的下野，不明白他在说什么，现在明白了。

查建英：资中筠先生你知道吗？就是原来社科院美国所的所长。她有篇文章，题目叫“怎么就没有正好过？”讲的就是我们中国人这种两边走极端的倾向，包括现在对美国大众文化的追风，专追最低俗的那些。知识分子也是，摇摆，总是找不到 balance，一个正常的自我定位。要么自我膨胀，要么我什么也不是了，就是个经济人。

陈丹青：我听《三联生活周刊》的编辑说，他们的主编，八十年代文化热时期是个弄潮儿，现在每次开会就是关照市场、市场。八十年代知识分子自以为正确，现在自以为错了，那时他们非常想引领时代，现在又惟恐跟不上时代。

我只能有保留地肯定七十年代出生的孩子。我不愿意说他们。他们是最自私的一代，最个人，他们也很茫然，但至少在目前的空间里，只要将来不出现大的灾难，我想看看他们会怎么样。

查建英：那就是你对他们还是抱着希望的？

陈丹青：没办法。你说对谁抱希望？我接触到几位年轻人，几句话就把现状说得清清楚楚，他不经过思考，全是直觉，他们年纪小，没有权力，所以看得特清楚。

查建英：对，有时不在年纪。比如我和做摇滚乐评论的颜峻聊过一次，他那个犀利，表述之清晰直接，我真是惊讶。他那时也就二十八九岁吧。而且我很佩服他们那种独立精神，就在体制边缘上坚持做自己认为值得做的事情，可是心态又挺开放挺明朗，还浪漫，活得有滋有味儿的。见颜峻之前有人跟我说：那是个愤青。可是之后我想：这个愤青多阳光啊！当然那只是私下聊，后来在刊物上读到他的文章，感觉就打了折扣。谁知道，也许咱们这谈话等发表出来也都打了折扣。

陈丹青：我能看清我们自己，许多是从年轻人那儿听来的。他们说我们这两代人，不是

像我们这样讲理分析，他简单几句话，非常清楚，就是孩子看爹妈，太清楚了。

查建英：可也有一种看法，认为：以前我们也许看重老年人和上一代人的教诲，在商业文化下塑造的这一代人，他们看重的是时尚，模仿的是那些被推出的偶像，这是另一种意识形态出来了，实际上也没有自我。你不这么看？

陈丹青：不错，是这样。可是你想，除了种种时尚，还有其他什么值得让他们看重？商业文化一定是奏效的，在西方也一样。但至少这代人摆脱了前几代人的一个模式，就是集体思维。他们的生活环境相对理性，相对真实，不太给你一个幻觉，虽然有消费文化的欺骗性，但比起我们这代曾经被愚弄的骗局、大虚伪，毕竟真实多了。如果这一代青年有人追求文化的价值，他会比较清楚自己的位置，不至于太夸张……不过也许我在胡说，现在还看不清这代人。

查建英：那历史记忆呢？你不觉得是个严重的问题吗？

陈丹青：当然严重。他们这代人缺乏的就是历史记忆，但不能怪他们，是历史造的孽：他们连体制灌输的那种历史都不知道，也不想知道。而我们的历史记忆太多，又严重失实，数不清的盲点。

查建英：对，包袱很沉，内耗大。现在人强调的是活在现在，看到的是眼前的开心、抓得住的利益……

陈丹青："在我出生前发生过什么事？"

这是孩子的天性。我和学生接触，他们渴望历史记忆，他们很想了解知青时代，了解"文革"，甚至有关八十年代……我今年写一文章回忆"文革"期间我们在上海怎样学画，一位学生看了居然大哭，说为什么他没经历这些人事。他们被如今的学院生活熬得太乏味了，不能想象"文革"

中学艺术可以这么活泼传奇。

查建英：我也不止一次遇到过七十年代末出生的年轻人向我打听关于八十年代的人和事，那种热切和好奇，好像他们错过了一个文学艺术的黄金时代……

陈丹青：问题是我们能不能比较不扭曲地告诉他们，比较真实地呈现给他们。不要再给他们那么多错误的信息了！

从"五四"到现在，我们的历史记忆非常失真，一代比一代失真。到我们这一代，根本就是失忆。八十年代的哲学热、寻根热、文化热、都是"五四"老命题，而"五四"的命题，又是斯拉夫主义、日耳曼主义的老命题……周国平读尼采，和王国维当年读尼采，语境非常不一样了。我们再读沈从文、张爱玲，和沈从文、张爱玲那时读"五四"一代，又已经很不一样了。

当然，一代人自有一代人的解读，我指的是：八十年代这种解读，基于失忆，王国维那代人读尼采没有失忆的问题。而八十年代读尼采，不但失忆，而且解读者脑子里其实预先塞满了已有的意识形态，这是怎样一种解读？

查建英：失真恐怕哪个国家哪个时代都存在。你说喜欢以赛亚•柏林的那本《反潮流》，柏林推崇的意大利人维柯就强调重构历史记忆特别艰难。

在柏林看来，十八世纪欧洲那些大启蒙家，比如伏尔泰脑袋里那些前人的历史其实全是失真的，因为他们带着自己那个科学理性的完美标准和普世框架去衡量历史。当时欧洲还有个

"中国热"，可是那批欧洲哲人眼里的中国文明其实也是失真的吧，是隔着距离的理想化想象。维柯也许是文化相对主义的鼻祖，但我觉得他强调重构历史非常难是挺有道理的，那需要优秀历史学家的耐心和功力，还需要你尽量避免用今天的许多立场、意见对昨天的人做裁判。昨天的人在他们那个跟今天不同的环境里的所思所为，往往有它自己的合理性或至

少是某种命中注定的不可避免。这就像从沙漠里生活过来的人有沙漠症一样自然。一个人长期饥渴又与世隔绝，他可能就爱发烧，容易有幻象和臆想，他讲出来的沙漠传奇恐怕既变形又离谱，他打量别人的目光恐怕也是有些古怪的。那你很难用生活在绿洲的人的标准去要求他。从这个角度讲，没有什么大家都会公认的“历史真实”。当然，这种当事人不自觉的扭曲与那种出于政治考虑，用政权机器强制歪曲和遮蔽历史是两回事。

陈丹青：对！发烧、幻象、臆想……我经常发现八十年代知识分子在解释西方思想时过于热情、主观，很像无产阶级学说刚闹起来那样。你知道，感受是有模式的，我们这代人都有一种共同的感受模式，等到面对新事物，感受模式还是老一套。

到六十年代出生的这批人，他们再看解放前，比如说像崔永元看解放前、看“文革”，他的感受模式又跟我们不一样。我正在看他那个重看老电影的《电影传奇》，很有意思。我不觉得他真在回忆：所有老电影在他那里都变成“现在时”文本。我想知道他为什么这样看，我不知道他是否明白他怀念的这些东西有很多问题。

查建英：五十年代或更早出生的人会怀革命年代的旧，但会提出疑问。

陈丹青：我跟他一样怀旧，但我比他清楚在他怀的这个旧后面有多少罪恶，多少虚伪，多么幼稚。他知不知道？他知道，去怀旧，是一回事；不知道，去怀旧，又是另一回事。

查建英：他其实没有那么小，也就是六三、（被禁止）年出生的吧。但“文革”是他的童年，是模糊记忆，也许有种朦胧美。一个人激烈地反对或赞美一个东西，往往是因为他对他最清楚的那些东西不满，就去别处他不太清楚的地方寻找，这个时候往往就不容易客观。崔永元的怀旧，我觉得是因为他对现在的很多东西不满。他不像我们，他一出道就在最主流的商业文化里头，就是电视脱口秀主持人，他对这个东西好像看得比较透，对它里面的种种问题不满，于是他就把过去的一些东西浪漫化了，想把过去的好东西拿来反对现在这些坏东西。出发点不大一样。就像有些美国人（比如左翼人士）讲起中国的好，有时能把你吓一跳，因为你知道其实里头根本不是那么回事。

陈丹青：崔永元这个例子，正好和八十年代不一样。八十年代那代人绝对不会那么想要怀五六十年代的旧。人对刚过去的十年会比较反叛，对三十年前的事物反而会亲切，会神往。

像“第五代”电影导演，他们在八十年代散布的意识是反六十年代的电影，开始批谢晋。如果谢晋可以作为一个代表的话，那崔永元正是想回到谢晋代表的那种电影去，（笑）现在他有理由说：谢晋比后来的人做得好。

查建英：我还是觉得崔永元可能想把过去一些好的东西拎出来，以一种激烈夸张的方式来批评今天。比如他可能不满意今天那种急功近利，那种迎合市场的投机、算计、油滑、低俗。

陈丹青：我不知道是不是这样。我了解我的同代人，他了解他的同代人，但是当我看他的电影系列时，再次感到我们的文艺资源太贫乏了。他可能弄错了，以为他怀念的是革命一代，可是真正的文艺革命一代是三四十年代人，他怀旧的电影统统是左翼电影人的遗产，什么是左翼电影？左翼青年？根本就是那时的人事嘛！

到五六十年代，左翼们刚到中年，从民国的在野处境变成共和国官方文艺正脉。是“文革”中断了他们的创作生命。至于解放后成长的电影人，一开始就是断层。

谢晋出道早呀，四十年代末他就做场记，身边全是三十年代最优秀的一帮电影人。

查建英：崔永元有情绪，也的确有点把历史浪漫化了，但他面对今天中国电影现状，面对种种问题，我觉得他还是非常敏锐的。就是你，说起今天你满意的中国电影，不也就是一个贾樟柯吗？

陈丹青：小崔是对的，我尊敬他的怀旧。但他和好莱坞的怀旧不一样。好莱坞每一届颁奖都怀旧，但前提是：咱好莱坞今天仍然牛逼，仍然有活力，新人辈出，然后大家坐到一起

来怀旧。崔永元凭个人的绝望在怀旧，他看出我们今天不行了，于是他叫：看看那会儿吧，多牛逼啊！他抱着一种悔恨、抱怨的心理在怀旧。好莱坞和欧洲不是这样，他们回首自己的黄金时代，怀抱敬意，同时并未丧失自信。他们三四十年代是个高峰，六七十年代又是高峰，但他们觉得今天“we can still do something”，他们的电影新秀不像崔永元那样，崔永元怀旧是为了诅咒今天。

查建英：他觉得是走下坡路，越来越糟，马上要断掉了，痛心疾首。我倒是没觉得有那么糟，但确实存在严重问题。比如大家都骂电视剧如何如何烂，好像你要是不骂你简直就没品位没文化，我倒是觉得大陆电视剧这十几年，就这么个环境，算进步够大的了。当然我看电视少，也许净挑最好的那些看了，比方说《空镜子》，还有《冬至》。电影除了《小武》，不是也还有《鬼子来了》，《十七岁的单车》，还有宁瀛拍的一个纪录片《希望之路》，都是挺强的东西，放哪里都不弱。

陈丹青：对了，要不我怎么看几千集电视连续剧！最近我正和安忆大谈电视连续剧，在《上海文学》上连载。我们都喜欢连续剧。

查建英：说到怀革命之旧，想问问你怎么看九十年代后期大陆出现的“新左”

现象。且不讲学界，就说艺术界吧，有些人一面批判资本主义，一面重返毛泽东时代寻找灵感，像搞《格瓦拉》话剧的张广天他们那批人。美术界像徐冰，记得前些年他跟我讲过，觉得回头看从前很多东西，像江青的京剧改革，其中有些东西很现代；毛泽东的“艺术为人民”的观念也很对，艺术应该与普通人的生活发生关系，如果仅仅摆在博物馆和画廊成为布尔乔亚和富人的享受，那就走进了死胡同。果然后来他把毛泽东的口号“艺术为人民”做成一面旗子：“Art for the people”挂在了纽约现代艺术博物馆门前，仰望那红旗在 MOMA 楼上高高飘扬，感觉真是挺反讽的。

陈丹青：那是文化策略。这策略有它真实的一面。全世界，包括美国的左翼文化，始终主张艺术必须重新建立与社会大众的关系，从美术馆解放出来。当代艺术有很大一支是在追求、标榜这种信念。问题是中国左翼文化发展到“文革”变成灾难，哪里管什么人民？所以到八十年代有个反动，左翼传统被排斥。可是替代物不是文化保守主义、理性主义，而仍然是文化激进主义，骨子里仍然是左翼，是毛泽东批判过的“左派幼稚病”。现在徐冰他们重新捡起老牌左翼的信条，从延安文艺座谈会那里找资源。其实这个文化策略的根不在中国，而是世界范围的左翼文化。西方当代艺术的一群主流人物，根本就是各式各样的新老左派。

其实，整个中国实验艺术就是世界性左翼文化在中国的一个分支，又是在九十年代的本土延续。

查建英：你指的是从八十年代起……

陈丹青：对，直到今天，它是中国三四十年代左翼文艺的隔代延续。问题是左翼那种激进用在年轻一代身上，正好。这也是为什么中国前卫艺术能起来得那么快，快得让西方人、台湾人都惊讶——前卫艺术实际上就是红卫兵文化。

查建英：（笑）你到底说出来了！我就希望你干脆把话说到底。也就是说你认为中国的前卫艺术其实是新的红卫兵艺术。

陈丹青：就是红卫兵文化嘛！造反的、破坏的、激进的、反文化、反历史的，它真的假想一种泛社会化运动，打的招牌是艺术跟人民的关系，跟大众的关系。

查建英：你对它很怀疑？

陈丹青：不，我很理解。

查建英：理解，但不同意？

陈丹青：不能这样说，我同意的，我欣赏左翼精神，所有现代艺术都是激进的，不安分的，捣乱的……毕加索是老共产党员，意大利牛逼导演全是共产党员。我从星星画展就一直

站在在野一边，因为我明白建国后的文艺不是真左翼，八九十年代有点真左翼的意思了。只是我站在边上瞧，不会去做，我会警惕：牛皮不要吹得太过了。文化一讲策略，就是追求权力，追求正确，真的左翼是边缘的、疯狂的、冒险的。文化策略相反，它不冒险，它要保险。

查建英：就徐冰这个个案讲，其实他比你更能代表八十年代美术，因为他不仅一直在国内，八十年代末才到美国，而且他的“天书”是八九年初那个现代艺术展上最轰动的作品。

陈丹青：噢，是的，我一点不代表八十年代。

查建英：但徐冰来美国时，等于是八十年代中国前卫艺术高峰的一个代表人物出国了。那你看他后来的一些作品也很有意思。最初他有个猪交配的行为艺术——

就是一只满身英文的公猪去强暴一只满身汉字的母猪。

我这可能是一种简单解读，我觉得里面有种情绪，非常 upset，挺不高兴挺愤怒的，原来“天书”那种不动声色的幽默，那种优雅精致的质疑忽然没了，好像一下子斯文扫地……

陈丹青：那是他来到纽约以后……猪与猪是他和艾未未一起商量的。艾未未是个真左翼。

查建英：面临西方文化突然感到一种暴力，很动物性的反应，把它符号化以后变成那两只猪……

陈丹青：被西方惹恼了，同时生自己的气。所有刚出来的人都会 upset，我也一样。我们以为可以跟西方交流，结果发现人家没意思要跟你交流，除非凑上去跟人家交流，用人家的那套话语交流——我们出国时的语言准备太不一样了，就像小时候刚入伙一帮街头混混儿，人家的切口是什么？你不知道，窘啊！着急啊！

我的语言是传统的，早过时了。但我很早就接受了这个事实。

查建英：好像你也没有特别愤怒。

陈丹青：干吗愤怒？出国前我就知道我捡的是西方旧货。前卫艺术家不同。出来头几年他们会发现我他妈不行，但很快他们会沉下来，立刻调整。我小学中学的同学，还有知青伙伴，凡是积极分子都很会调整。这是左翼文化的另一种性格基因。左翼文化的一脉，非常机会主义。以前老听说毛主席在苏区动不动批判“机会主义”，我不懂，现在懂了。

查建英：哎，你这观点有意思，而且我脑子里马上闪出一串熟人的面孔来……算啦，不说吧。

陈丹青：因为他们要成功，要正确。他们最怕事情白做了。

查建英：张广天胸前别着毛主席像章，新左派中很多骨干人物是共产党员……嘿，今天把这个脉络理出来了，有趣。

陈丹青：理没理出来，是不是这样，我不知道。我只知道我是保守主义，激进的保守主义，我是右派基因。我从来都想往回走。走不回去，我会退回个人。

查建英：你和我已经谈过的其他几个人都不太一样，公然自称右派、保守。

陈丹青：阿城也是右派。他的技术观非常“先进”，拥抱现代文明，弄电脑、弄电影、弄车，很懂流行文化、媒体文化。可他有历史知识、历史见解。他在文化立场上——我不敢说他是文化保守主义——肯定是历史主义者。我从小右翼，不知为什么。索拉喜欢摇滚乐，早期的陈凯歌喜欢实验电影，谭盾喜欢摩登音乐，我的许多同行都喜欢现代艺术，努力进入那个系统，我在大的立场上和他们不一样。

查建英：今天把这个东西又谈出来了！

陈丹青：我身边的左翼太多了。

查建英：再看你说的那些调整啊。比如徐冰，猪以后一系列作品心态就调整过来啦。

陈丹青：珠圆玉润！

查建英：是，smooth，机智，把中西书法什么的都糅一起了，很讨好呀，很多美国观众都喜欢。我觉得他现在的作品挺积极的，不是中西冲突而是中西交汇了，那种对你眨巴一下眼睛和你开个文化玩笑的从容又回来了。

陈丹青：他很努力。最近他的作品“本来无一物，何处惹尘埃”，实在做得很好，只有持续做，思路才会到那一步。

查建英：那就你自己的创作讲，从《西藏组画》到现在，是不是走到了另外一个阶段了？

陈丹青：是另外一个阶段。我画书。

查建英：就是八九年前后那些 triptych？

陈丹青：对，先是那些三联画，juxtaposition。后来很自然过渡到画书，我想；既然我在画照片，干脆画这些书，画画册，就是 book as still life。这是我九七年以后做的事，差不多一直做到现在。这些画两边都不认。喜欢传统的朋友非常失望，前卫那边又认为我太温和，法国那位去世的前卫艺术家陈箴就请人转告我：丹青你革命不彻底。这就是典型的左翼思路。

但 somehow 又有一批七十年代出生的年轻人居然喜欢我这些玩意儿，还有个别理论家。但我不想多谈自己。我们还是谈八十年代。八十年代出国时，我可没想过要走向世界，要“打入”人家的什么部位。我嫌太累，太闹。

查建英：这样说下来，其实你的心态倒和我挺接近的，不是走向世界而是看世界。我从来更喜欢静观、写作、三五知己臭味相投的私人生活，站到舞台上吆吆喝喝的多闹腾啊。再说我出国那时才二十一二岁，就是来上学，当然就是要学习的，挺普通的，没什么。一直在一个地方待着，都不知道外边世界是什么样儿，我好奇，要出来看看，一个人，走得越远越好。我觉得出来上学的人很多都是这种心态。

陈丹青：对对对，就是那样！可我回去这么写，他们没法相信。他们觉得《西藏组画》就是你弄的，太牛逼了，你出去就是一代人的希望，有位长辈甚至写信给我说：丹青，你责任很重，你在外面是在代我们看世界……我很惊讶：我只有两只眼睛，怎么能代别人看世界。

查建英：我也没想到，一直觉得你也应该是那种人，和我们出来上学的不一样……

陈丹青：我很久以后才明白他们问我的那些话是什么意思。我在美国也老在办展什么的，但我不说这些。他们让我谈成功观，我说：中国人出国就已经失败了，谈什么成功。哪有美国人大批到中国去的？中国人从晚清到现在，好几代人出国，谈什么成功啊！我们能不失败，就是大成功啊。

查建英：是啊，不像大唐那会儿胡人全奔长安来了，外国精英争送子弟来上中国的太学，想跟咱们接轨呢。晚清以后咱们衰弱了，反过来了，只好出去跟人家接轨。胡适当年也有你这种感慨，在留学生刊物上发了一篇文章叫“非留学篇”，说

“留学为吾国大耻”，留学只是新旧过渡期的“救急之上策，过渡之舟楫”，还说“留学当以不留学为目的”。

可惜后来的历史，怎么说呢，咱们不幸接了个歪轨，现在又得再重接，折腾来折腾去这个过渡期就弄得很漫长很扭曲，大家也都活得挺颠簸。唉。那你在外边和美国的艺术家等等也都有接触吧？

陈丹青：有。

查建英：不过这些接触好像更加强了你个人化的倾向。

陈丹青：对。我所认识的美国艺术家都很单纯、个人，是他们教会我做自己，然后什么都看。我不是鸵鸟主义——很多人是这样的，他们出来完全不想看西方——

我爱看，多好看呀。在国内我一直帮前卫艺术说话，什么吃死婴、脱光，我都帮他们说话，我说：吃死婴也就摧残一个死婴，顶多恶心几个围观者，可是体制摧残多少活人！我操！

我一直站在当代艺术这一边。艺术家应该左翼，左翼弄政治，弄不好危险，可是弄弄艺术，正好。

查建英：只是你不身在其中。

陈丹青：不在其中，但我自己的艺术也一直在变化，我也有左翼基因，文艺的所谓“左”，

我的定义就是做人、弄艺术，要“不切实际”，不随俗、不安分。我后来的创作绝对不能想象没有纽约。这变化的过程很难和没有在外边生活过的人说清楚。

查建英：对啊，你想要是发一个中篇、拍一部片子就“打响了”，就一直被无数崇拜者簇拥着当山大王……

陈丹青：这是我回国最难跟人说的一个情结。最好不说。昆德拉说，国外有些感受永远不要和老朋友说，不然伤感情。

查建英：是个软处。膨胀底下往往是脆弱。点破了又能怎样，早些摔跤还能爬起来，晚了真可能站不起来了，废了。在温室里待久了，出来肯定要死，再生的可能性几乎没有。怎么办呢，别动窝了，认命吧，反正岁数也大了。当然如果大家能以比较正常、放松的态度来看这类境况，最好。也有这样的。

陈丹青：孙甘露身上这种毛病一点没有。他跟你坐下来，不谈自己，如果有个什么话题，他就谈这个话题，他在感觉中，不在自我意识中。

查建英：他非常开放，没有那些什么民族啊外国啊，我代表个什么。别说民族，他连上海也不想代表，中央电视台找他拍了个讲上海的纪录片，完全可以弄成牛烘烘的代言人，但他讲得相当个人化。平常聊起来，他对上海评价之客观之冷静，常常让我这个北京人又钦佩又惭愧——我对北京似乎不容易这么客观，有故乡情结，离开这么多年了，还是免不了为感情左右，对上海也不自觉地带有某些北方人的偏见。甘露似乎没有这种问题。比如，要是有人骂北京，又骂上海，最先憋不住生气的肯定是我，甘露大概坐那里笑。

陈丹青：他显然不全是靠修养做成这样子，他天性就是这样。

查建英：他真的很特别，一点都不僵硬。我见到有些国内朋友常有一种感觉：你不是在跟一个人说话……

陈丹青：他背后有一群人。

查建英：有一个阵营！

陈丹青：（大笑）

查建英：也不光中国人这样。我就认识一个美国人，特雄辩，什么话题他都一套一套的，可跟他谈话你老觉得他不是对着你一个人在说，好像你身后还有好多人，他就是看着你眼球也不聚焦。后来我发现他父亲是牧师。难怪他讲话那么不个人，原来代表上帝，对着整个牧区的会众在布道！他要八十年代来咱们这边肯定能成风云人物。不过，凡会众和群体就有戒律，有某种神圣性，它不是开放性的，防卫意识特强。个人不会这样，个人是谁，就是你自己嘛。甘露是个难得的例外。

（本文编辑时有所删改）

《八十年代访谈录》之崔健

一九八六年北京工体那个沸腾的夜晚，穿长褂、弹吉他的青年，那个高歌“一无所有”的邋遢男人，已经跨过了男人四十的不惑门槛。

崔健出生于一个朝鲜族家庭，父亲和母亲都是文艺工作者。从十四岁起，他跟随父亲学习小号演奏。一九八一年，被北京歌舞团招收为小号演奏员，开始了音乐生涯。在北京交响乐团工作的六年当中，开始歌曲的写作，与另外六位乐手成立了“七合板”乐队，这是中国同类乐队中较早的一支。一九八六年，崔健写出第一首摇滚/说唱歌曲《不是我不明白》。

一九八六年，在北京举行的为纪念国际和平年百名歌星演唱会上，当他身背一把破吉他，

两裤脚一高一低地蹦上北京工人体育馆的舞台时，台下观众还不明白发生了什么事情。音乐起处，他唱出了“我曾经问个不休/你何时跟我走……”时，台下变得静悄悄。十分钟后，歌曲结束时，在热烈的欢呼和掌声中，中国第一位摇滚歌星诞生了！

【主持人手记】

见到崔健之前的几周不断听到他即将获准在北京举行个唱的传闻。虽然小型演出一直未断，崔健已经太久没在北京的大型场地公开露面了——上一次是一九九三年在首体为中国癌症基金会义演。十二年了，这对一个热爱现场演出、在北京有着千万歌迷的摇滚音乐家意味着什么？在二〇〇四年的一次访谈中崔健曾说：“在中国，艺术家几乎处在无粮无水状态，无粮就是几乎拿不到版税，无水就是没有演出机会……艺术家没有演出机会，就像鱼不能游泳一样。”

尽管一直夹在审批限制和商业腐败之间，崔健的锐气似乎并未因环境恶劣而稍减，北京的铁杆歌迷们也没有忘记他。年初崔健在豪运酒吧演出，票价不菲却早早售罄。是夜我挤在散发着汗味酒气的人群里听崔健，所有的老歌都是台上一开口台下就震天动地齐声接唱，一曲又一曲，唱得人肝肠寸断，唱得人眼泪哗哗。如果说流行歌曲是时代的标记，那么崔健的歌当得起八十年代、九十年代的标记，它记录了整整一代中国人的梦想和病痛。还有崔健写的词。我一直认为，那不仅是诗歌，而且是我们那个时代最好的中文诗歌。

不止一次听人说：崔健过了，崔健老了。可是，如果崔健过了，崔健老了，那标记今天这个时代的中国摇滚音乐人又是谁？

当夜崔健在掌声、口哨声和“牛逼！牛逼！”的高声大叫声中返场七次。

数周之后一个下午，谈话地点选在另一家酒吧。那天崔健已经连续接受了好几个采访，因为新 CD 即将上市，媒体所有问题聚焦在崔健目前的创作及其市场上。我到的时候崔健显然处于又兴奋又疲倦的状态，谈话无论如何也无法在八十年代这个“古老”的话题上逗留。我与崔健完全不熟，想：也好，就听他谈谈现在吧！谈中国传统、文化政策、流行音乐现状，崔健依然锐利、率真、强烈，批判的激情丝毫未减。在中国当下的环境里，对一个摇滚音乐人来说，还有什么比这激情更宝贵？

二〇〇五年九月二十四日，崔健个唱音乐会终于在北京首都体育馆举行。

日期：2005 年 3 月 24 日

地点：北京。CD 爵士酒吧

查建英：你是什么时候开始接触到摇滚乐的？

崔健：八十年代初吧。

查建英：当时你在北京一个乐队里吹小号，是通过什么渠道得到的带子？都听过哪些乐队？

崔健：当时认识一些老外，是他们带进来的，挺杂的，各种各样的带子。那种听音乐的状态最好。

查建英：还记得一些乐队的名字吗？

崔健：很多，像 The Who，Beatles，ABBA……多了。

查建英：听过 Talking Heads 吗？

崔健：听过。

查建英：有没有某一个乐队或者这些音乐里的某一种东西突然打动了你，使你产生创作冲动？

崔健：做太细的分析也没必要吧。就是摇滚乐的个人性，这个我特别喜欢。

查建英：你的歌词有诗的韵味，以前写过诗吗？

崔健：没有。小时候写过一些押韵的东西，像三句半之类的，就是自己感觉好听而已。

查建英：你一般都是先谱曲，再根据音乐来填词，对吗？

崔健：对，音乐就是我写词的老师。

查建英：八十年代初北京处于解冻期，各个文化领域都在兴奋地酝酿新东西，比如文学、戏剧、美术等等，你那时对这些很关心吗？

崔健：没有，我一直在文字方面比较差，是靠着耳朵获取知识的那种人。

查建英：与《今天》诗刊周围那些人有交往吗？

崔健：没什么交往。

查建英：阿城说你很早的时候，是抱着吉他给朋友试唱几首你自己写的歌，对他们的反应完全没有把握，是吗？

崔健：对。那是我写了《新长征路上的摇滚》，给朋友唱了试试。阿城那时候给我拿来一个《江水号子》，我把它谱成曲子。当时有一批乐队在弄各种各样的摇滚。

查建英：但现在大家说起来，好像在"一无所有"之前就记不起还有过什么其他摇滚乐队。

崔健：其实八五年前后有不少乐队。《一无所有》是八六年四月。

查建英：那是你第一次公开演出，在工体。当时大家似乎很意外，没有思想准备……

崔健：但有需求。

查建英：有饥渴，似乎在等待这种音乐。你当时对观众那么热烈的反应感到意外吗？

崔健：意外。现在看来有些东西是当时的一种文化延续，其实如果我当时把它改编成一种商业的东西，也可能就朝着另外一个方向去了。

查建英：比如说改编成什么东西呢？

崔健：那时候有很多啊，像"西北风"。其实《一无所有》没有什么，就是一首情歌嘛。结果成了一个里程碑。

查建英：北岛的那首《回答》，也成了八十年代诗歌的里程碑。"卑鄙是卑鄙者的通行证，高尚是高尚者的墓志铭"，无数人能背诵。他的诗和你的歌，恰好吻合了当时那一代人的情绪，或者说你们表达了那一代人的心声。但北岛后来反省自己早年诗歌，认为没能超越那个时代的意识形态腔调。你现在怎么看自己八十年代写的那些歌曲？

崔健：其实就是当时那段历史的一个坐标，离开了那个情境，很难说它是什么。

查建英：一位英国人曾在 BBC 电台采访时对我谈到你的音乐，他认为从摇滚乐技术的角度看缺乏创新。你怎么看待这类批评？英国毕竟是摇滚乐的大本营。

崔健：我觉得从音乐形式上来讲，摇滚乐就是西方的东西，这是毫无疑问的。这种批评有道理。我们平常讲"打口的一代"、"打口文化"，就是讲模仿西方，这也包括我自己。

但我觉得我们学习西方，一方面是学习他们的技术，一方面是学习他们的创作精神。他们那种追求自由的个性，正是我们东方人缺乏的。如果把这种精神学过来了，那他们爱说什么说什么。再说，我们各个方面都在西化，不只是音乐，也不只是中国，全世界都这样。到处都是英文那二十六个字母。

查建英：这种西化、接轨，你认为是好事还是很成问题？

崔健：我觉得从形式上讲是好事。但是要看你怎么接，因为你并不能把拿来的东西插在跟他们一样的土壤里，那就要看你的人格建立在什么样的土壤上，看你能不能在自己的生存环境、生存压力下找到自己的支撑点，只有这样你才可能有自己的东西。对西方人的看法也不应该抱太多指望。西方人对中国的看法我觉得主要是两点，第一你们是文明古国，第二你们是一党政体。如果你不反这两个东西，那他们不会认为你的音乐有什么创新。

查建英：你自己的音乐在这两方面持什么态度呢？

崔健：我觉得我目前的音乐还是寻找。我从一开始就是寻找，寻找自我。

查建英：从技术上讲则更多的是学习，是吗？

崔健：对，必须学习。

查建英：除了歌词是中文，内容表达的是中国人的情感，你的摇滚乐里还有什么是中国元素？

崔健：我认为音乐里的中国特色其实就是农民性，必须吸取民间的、乡村的东西。除了音乐形式，西方人还发展出一套怎么制作、包装等等流程，一大堆东西。

查建英：制作、包装、宣传的一套方法我们这些年学过来不少，这些在市场经济的今天对音乐的传播很重要，但音乐本身应该是更重要的。而现在媒体上（不只是音乐）有不少包装大于内容的东西。比如刘索拉告诉我，她帮电视台策划了一个关于中国音乐家的纪录片，结果播出一看大失所望，因为她发现电视台和观众真正关心的似乎并不是音乐本身，而是音乐家们的吃喝社交。像这类现象你觉得原因何在？

崔健：我觉得好多事情是因为既得利益，从媒体到唱片公司都是这样。在西方，音乐不仅是商业，它是和一整套生活方式连在一起的。

查建英：这是不是与文化土壤不同有关？像卡拉 OK、东北二人转、陕北酸曲这类土生土长的东西，是与亚洲、中国城乡里的生活方式紧密相连的。西洋古典音乐虽然是舶来品，但经过一个多世纪也已从最初的异国情调渐渐融进本地生活里了，比如那么多中国家庭都有钢琴，都听莫扎特、贝多芬。摇滚乐却至今尚未在我们这里真正扎根、普及，是吗？

为什么？

崔健：其实中国只有摇滚乐现象，根本没有摇滚乐文化。美国一个普通人每月消费在摇滚乐上的钱，包括去酒吧听音乐、买唱盘、去音乐会，可能是八十元，可能更多。我们呢，也许是一块钱。有钱人都去泡卡拉 OK 了。你怎么比？我们这里一个摇滚乐队，每周排练好几次，非常辛苦，演出一场，能挣杯啤酒钱就不错了，连回家打车的钱都挣不到！我们有摇滚乐评，因为中国人看杂志上的乐评但不看演出！可是乐评人又为音乐家做了什么？真正的问题，文化政策的问题，他们全都回避掉了！记者们都在拿红包，你不塞钱他就不说你好话。所有的主编都知道有偿新闻的现象，但完全熟视无睹。现在的新人类不是觉得自己很有自我、很有个性吗？但他们敢碰真正的问题吗？整个媒体根本不敢触及体制的问题、文化政策的问题，不敢撞这个南墙！其实南墙后面是一片光明。我认为中国摇滚乐的前途是光明的，我们应该无条件地支持年轻的摇滚音乐人，可是他们不仅一直遭受封杀，而且流行音乐界太腐败了，从媒体、唱片公司、代理人到乐评人，往往是羊毛出在牛身上。

查建英：这些批评很尖锐。九十年代以来在原有的问题之外又加了商业腐败问题。那么，总体看，你认为从八十年代到现在，摇滚乐和摇滚音乐人在中国的生存状况有改善吗，还是更倒退了？

崔健：每次别人问我这个问题，我总要先讲一个前提，谈不满意是在这个前提下。因为从生活方面讲，不能说一点改善没有，国民生产总值增高了，人们也开始买房买车了。从言论空间讲，讲话比以前自由度大了。

查建英：尤其在私下。

崔健：我自己现在已经扩大到私下和面对媒体讲话都基本一样了。

查建英：你应该算特例吧。演出自由等并没有体制化，但从个人层面讲，嘴巴的自由度确实大了，这也是个进步，对吗？

崔健：对。所以我们是从这个角度来谈论问题，有改进，但能不能再好一点？尤其我自己，我个人的经济状况当然是好多了，所以人家可能会说你老崔怎样怎样。

查建英：虽然盗版使你损失了上千万元的版税，但你的生存状况和那些年轻的、挣扎的摇滚乐人很不一样，对吗？

崔健：是啊，我站着说话不腰疼嘛。所以我刚才不是强调嘛，现在社会再不要去批判摇滚乐，应该去支持他们。

查建英：也许更可怕的不是批判，是只许他们待在边缘，持续处在半地下状态，让大众漠视其存在，任其生死。但据说现在仅北京就有二百多个摇滚乐队，你认为这些乐队的品质、水平怎样？他们所处的环境比较八十年代怎样？

崔健：还是有改善。但搞来搞去，又出来很多别的问题，比如腐败的问题。其实中国的这个腐败现象也有它人性的一面。就像一个人闯红灯，但没人制止他，闯到第十九次，突然把他撞死了或者把他抓起来了，那你早没有提醒他啊！

查建英：你的意思是不能光归罪于个人，问题在于没有法制？

崔健：对。而且，整个社会都在参与腐败，比如你也可能参加过一些请客吃饭，因为你在生活中也需要建立各种各样的人际关系和感情关系，当你被感染了的时候，你已经进去了。最后我发现这一切还是因为我们缺乏理性，不能用一种理性的态度去看这所有的问题。西方人有理性精神，从他们制定出的种种法律制度上你可以看出来。我们东方人这方面太弱了。

查建英：这应该算老命题了：我们的逻辑思维能力比较差，习惯混沌、模糊、整体思维，不擅长分类、解析，所以“五四”人要把德先生赛先生请到中国来。但看来你认为今天的中国人经历了一个多世纪战争与革命的洗礼，理性仍然很弱，仍然容易感情用事、走极端，对吗？

崔健：但这种极端又被他的行为中庸化。这种中庸的人格在有话语权的人身上尤其明显，越成功越有权，越不敢多说话，在小范围还可以，回家可以对老婆施加暴力，出去就不敢了。所以到最后，还是一个理性问题。最理性的生活哲学应该是利己利人。其次有几种，第一是损己利人——雷锋式的；第二是损人利己；最糟糕的是损人不利己。我发现我们的生活方式其实是一种宁可玉碎不求瓦全的态度，其实就是损人不利己。

查建英：这是不是过激的道德革命失败之后引起的反弹，像钟摆失了调，甩向一极之后会荡向另一极？过去五十年我们在道德上经历了两个极端：先是雷锋式的极度利他主义，后是极度利己主义。

崔健：对，其实我听到的对这个体制、对现状骂得最狠的都是成功的人。

查建英：成功的人为什么骂？是不是因为他们看到和经历的内幕最多，看透了？

崔健：越是既得利益者越骂，而且他们自己越不相信体制，越要把孩子送到国外去，因为他们知道自己干的那些事不对。这就是我刚才说的心灵与智慧分家。所有人都在赌博，没有人愿意输。实际上这个社会就像一个大赌场，人们把自己生命都给赌进去了。没有人愿意错过，他只是想怎么把握这个游戏，他不再想别的。

查建英：有很多聪明人和成功者，把这场游戏看透了，玩得如鱼得水，但有多少人愿意放弃一些自己的利益去为一个长远的公共利益奋斗、付出呢？现在是聪明人的时代了，但这聪明……

崔健：只有聪明的手段，没有聪明的梦想。

查建英：有不少人认为八十年代的理想精神在八九年画了一个句号。你同意这种看法吗？

崔健：我不同意、也不接受这种看法。我觉得他们是给自己找了一个说法。有些人把犯罪、腐败、自己人性的堕落建立在这种观点上，把窝囊废说成正常人，你要不窝囊你反倒是有问题的，因为理想已经死了，活人可以被尿憋死了，灵魂可以被利益憋死了。

查建英：或者说灵魂成了“阁楼上的疯女人”，被锁起来了。现在大众媒体的热门话题是赚钱、成功、消费、时尚，流行的生活态度是及时行乐、爱怎怎，你对这个潮流怎么看？

你九几年写的那首《混子》，似乎在刻画这种人物、这种生活态度。这是不是变成了九十年代以来的主流文化意识？如果是，它会长久延续下去吗？社会里还存在着许多别的空间、别的人物、别的态度吗？

崔健：我不同意这个。我觉得很快就会有一些人出现，他们会有理想，会把智慧和灵魂合为一体。他们没有失去自己的感觉和判断。这种人也可能会在一些商人当中出现，会在那些已经有一些资源的人当中出现。因为当初的大学生中就有很多这种人。

查建英：但大学生和知识分子从八十年代之后发生了明显变化：八十年代文化界似乎有个共同的"场"，大学生、学者、作家、艺术家，有一种精神上的联系和互动，比如当年的"北大崔健后援队"，而现在北大学生中最风靡的似乎是周星驰和"大话西游"。你怎样看待这种变化？这是否与九十年代某些通道被关闭，另一些通道大大敞开有关？

崔健：对，九十年代我觉得最主要的就是两个东西：利益加压力，或者叫胡萝卜加大棒。现在胡萝卜多一点，大棒是很清楚地放在那儿。但是我觉得现在胡萝卜已经被拿得差不多了，剩下的胡萝卜是放在大棒旁边，你要不拿这些就没的可拿了，但你要不解决大棒的问题，你就别想拿到它。或者换句话说：你只有拿到这些胡萝卜才能真正解决一些基础问题。

查建英：明白。但怎样才能拿到这些胡萝卜并解决大棒的问题呢？是靠你刚才提到的那些能把智慧和灵魂合为一体的优秀个人吗？靠体制内改革家、"公民社会"的形成、更广泛的社会运动，或者所有这些？

崔健：或者换个说法，任何一个健全的社会，都应该有商业团体、政治团体、文化团体这三极，任何两级都不够健全。但中国一直就没有一个商业团体，一旦有了就会产生各种各样新的可能性。或者干脆说，中国一直就没有过商业！而文化又一直被控制着。所以，三角架从来就没有张开过，更别提站立住了。任何事、任何人，三点支撑才能真正站平稳。比如在我的生命当中，就是三个基本点：爱情、事业、身体健康。缺一不可，缺了任何一个，你肯定会觉得不对劲。个人和社会是同一个道理。爱情可能相当于艺术，身体相当于政治，事业相当于商业。任何人都会想要这三个，要是缺了其中一个，肯定会感到着急，但你要是找多了这个呢，那两点又会缺，又不平衡。我觉得我们现在到了这样一个阶段：商业方面刚刚受到一定补充，政治方面一直很强大，现在逐渐在减弱，如果能够科学化地看待这个问题的话，应该明白实际上这对自己有好处，因为能够休息啊！否则老自己支撑下去，到一定时候非累死不可。

查建英：文化可以补充、帮助政治，但比如摇滚乐，它的形象一直是叛逆、反正统、反主流，似乎是社会里一种不安定因素，你怎么来解释它的建设性和积极功能呢？

崔健：这么说吧，社会就像一个人，现在我们觉得他有罗锅、（又鸟）胸等种种症状，实际上是因为他脾胃不合，没有自我调整能力。其实批判就是调整。我们每个人都需要自我批判，如果长期没有这种批判，肯定不行，肯定不平衡，要出问题。

查建英：无法发泄的愤怒比发泄出来的愤怒更危险。那是不是他现在体质还比较虚弱，不敢接受批判这一剂猛药呢？

崔健：他不是太虚弱，是太不平衡了。一方面过于强大，一方面神经过敏。现在需要一个法律部门去支撑，让艺术家有限地去进行批判的活动。但没有。应该有反腐败部门，从内部去改革。

查建英：你认为体制内部出现一些有眼光有能力的人士来进行有节制的改革很关键吗？

崔健：对，还是要有理性地改，否则失去理性，改革动作过大，就会变成一头失控的野马。这个应该考虑进去。所以我认为，任何暴力革命都会产生失控的后果。特别是现在，信息社会不需要你诉诸武力。现在是动脑子的时代，干吗偏要动武？一旦动武，必然造成无止境的仇恨。

查建英：往往适得其反、欲速不达。

崔健：对。知识分子应该表述这种态度，就是反对任何暴政，反对任何暴力情绪。比如我们这里的腐败现象，你不能把它非人性化，其实它都是人与人之间关系规律的一个产物。比如，你邻居的一个孩子贪污腐败，你就把他抓起来枪毙了，那一定会造成他周边人的仇恨，然后带来暴力、报复。所以我个人觉得，像这类问题我们应该站在更高的角度来看。只有平衡的人才可能站得更高。实际上走钢丝的人具有高级的平衡能力。这牵涉到一个人体力学的原理。

查建英：实际上中国的传统资源里也有很多这种东西，平衡、互补、调和、缓冲，有一套很高明的哲学……

崔健：对啊，但都被政治给压抑了。中国传统有几样东西一直没变，一个是皇权政治，一个是小农经济，一个是思想专制。尤其到了信息社会，皇权政治成了一个特别大的阻碍。它老是认为：你死才能我活。但信息社会其实是：你越火，我也越火。

查建英：一个是双赢，一个是你死我活。

崔健：是啊，还停留在你死我活的阶段怎么行。这方面西方比较成熟，很多东西会随着全球化带进来，从经济、政治开始，将来很快会把文化的东西掺进去。我觉得，说一千道一万，实际上是一个利益如何科学化分配的问题。政治其实就是一个集权的利益。各国都是，没有例外。都是你拿着权力去处理利益的问题。

查建英：集权还是集团？

崔健：一样，就是一个集团的权力。

查建英：一提集权一般人就联想到专制、极权了，而集团可以分成独裁政体下的集团，或者民主政体下的集团。

崔健：我觉得任何一个集团都是专制。美国的任何一个政党都是专制，和另外一个党抗衡，各自代表一个集团的利益。所以国家机制对政党机制有限制。

查建英：对，不必革命也不怕颠覆，都在内部自我调节了。回到八十年代这个话题，当年知识分子和文化人形成过一个互动的公共场域，但那个场比较幼稚、比较脆弱，你觉得中国发展到现在这个阶段上有可能出现一个新的公共场域吗？

崔健：我觉得可以这样说，任何一场革命，最终都是一次人的革命，要看有没有新人的成长、新的素质的成长。你说现在中国的音乐界是不是没有才华？或者这个民族有没有真正搞音乐的素质？我觉得都不是，是你看到的现在的这帮人不行，但要是换一批人上来，马上就行！都是中国人，都说中文！

查建英：你是说换上一批目前处于被压抑状态的人。

崔健：对。比如音乐教育，中国现在没有音乐教育，是因为没有正确的音乐教育政策，根本就没选对人！谁拍马屁谁上去，没有音乐才华的人才搞音乐教育，没有音乐能力的人去当音乐导演！

查建英：根本上还是体制的问题？

崔健：对啊，换人就完了。所以，这个人平常看着不起眼，也许体制对了他就起眼了。

查建英：体制问题无数人意识到了，但……

崔健：大家都不敢讲，自我恐吓。自我恐吓带来自我阉割，自我阉割之后还要自我欺骗，把一切都说圆了。比如，我要是谈论艺术，我才有自由创造呢，别看我现在做广告，每天睡他妈小老婆，包他妈小姐，但我给你谈论爱情，我这才是真正的爱情呢！所以他诋毁了很多年轻人，让他们从这个角度去看事情、让他们永远没有发言权。这些人，所谓的成功人士，他用这一套获得了成功，然后自己给自己找借口，同时镇压年轻人。比如讲自由创造，他会说：你别跟我谈创作，我那个时候在学校如何如何，那才叫创造呢！你这叫什么呀，你且得

跟我学呢！他掌握、控制话语权。

查建英：你讲的是现状？

崔健：就是现状。这样的人很多都是走的这个过程：从自我恐吓，到自我阉割，再变成颓废，然后掌握了话语权，再去对别人实行压制……其实这些话都应该是年轻人说的话，我到这个岁数了还得说这话。比如报社记者拿红包的现象，本来你要给我工资我就不该拿红包，我拿了红包，等于挖你的墙角。我在报社工作，却在外头拿红包，这不等于是挖报社的墙角吗？这么简单的事情他们不说，给红包反而变成天经地义的事情，你不给红包你变成不识人间烟火了！

查建英：歪理变成正理了。

崔健：对，他们掌握了话语权。所以现在问题是怎么样才能鼓励年轻人，让他们能掌握话语权。后来我发现，这是中国传统的问题：中国传统里从来就没有给过年轻人话语权！这是东方的东西，必须供着老年人，他们说得再不对，也得听着。

查建英：现在的流行文化，尤其在亚洲市场上，倒是把青年人作为主打对象，年轻即时髦。

崔健：但它强调的是青年人的身体，不是智能。现在亚洲的文化已经走到就剩青春期了。十八岁已经是大姑娘了，太老了。现在二十四五岁都是老太太了！

查建英：是啊，三十几岁的男人也都被称为老头儿了。中国的流行文化看上去像是模仿、跟风，但有些方面绝对走得比欧美邪乎。为什么呢？

崔健：就是产品。你知道现在都围绕着什么消费吗？就是性遐想。到处都是这个，所有人都谈论，但并不是真的性，不是发泄，不是实打实的，就是性遐想。

查建英：这种有壳没芯的时尚文化似乎隐含着这样一种逻辑：如果你敢有脑子、敢有个性，你不满现状，你说话带刺儿，那一定因为你适应不了时代，你太重，你不酷。这逻辑是不是有些阿 Q？

崔健：在这一点上，我觉得这是一种亚洲现象，亚洲的文化永远是这样。健康的制度、文化永远鼓励青年人，有很多理想化的东西都是跟年轻人有关系的。

查建英：但很多西方的东西，比如鼓励青年人，比如偶像文化，到我们这边就变了味、掉了包。

崔健：就成了使用你的身体，但绝对要控制你。我们其实从来就没有真正地鼓励过青年人。所有的偶像都是为性遐想塑造的产品，根本不是真正具有生命力的。你越老实、越性感，越好。

查建英：北京街头报摊上很多明星杂志封面就常给人这种感觉，无论男女，一副阴性的乖巧讨好相。美国虽然也到处都有亮光光的偶像杂志，但个人主义、个性文化在社会中是真实存在的。为什么我们总是回避真实、压抑个性？是我们这个民族太怯懦了吗？

崔健：也许应该说传统。要说民族，等于打了一个封条了。而且要说起来，中国是最没有种族主义的了，汉族几乎都没有汉族史。

查建英：有人认为汉族有点像法国人，从宫廷到文人士绅发展出了一大套精致的高级文化和官府文化，之后呢，变得比较软性，打仗往往不大行。当然这只是一些极为简单的文化符号。

崔健：我觉得说明不了什么问题。汉族有很多自己的优点，汉族文化是人类的一个财富。老祖宗的财富在被一些后代人无耻地消耗。其实是皇权政治下带来的人性的问题，有一个几千年的惯性。很多封建统治者说：老百姓都是贱民、奴隶，就得这么管他，就得拿大棒盯着。

查建英：看来你不同意那种流行的新权威主义、精英决定论了，他们认为在中国这种地方只能实行威权统治。

崔健：胡说八道。这只能说明你们这些政治家自己没有能建立好更适合这个民族的民主制度。而且你们也别骂祖宗，正是你们在无耻地消耗祖宗，几千年的财富已经让你们给糟蹋得差不多了！

查建英：你指的更多的是文化财富吧。但制度也是传统，皇权也是老祖宗传下来的几千年的遗产。

崔健：对，制度没有良性地发展，停滞了，两千年没有新的东西，直到西方进来了，你才开了眼界，才开始思考怎么样去发展这个制度的问题。以前改朝换代都是换汤不换药，从来就没有想过制度问题。

查建英：到鸦片战争才开始一个大的转折点。

崔健：其实问题是我们没能真正地建立起一套制度，让什么样的部位起什么作用、什么人干什么事。我们一直都是错着位。中国人还老说中国文化取之不尽用之不竭。连宇宙的资源都不是用之不竭的！所以，现在问题是怎么样才能打破这个局面，看到自己的问题，正常地去发展。

查建英：你觉得有希望吗？

崔健：我觉得中国文化需要全部开放。

查建英：你不怕全部开放了出现你说的那种殖民地现象吗？就是中国全部抄西方的，只有模仿没有创造。

崔健：我说的开放不是单向的。

查建英：中国现在仍处在弱势阶段。

崔健：经济上是弱势，但如果在文化上中国变成弱势的话，那是人类资源的浪费。现在都有中国人自己故意按照英文的语法说错话了。如果没有原创，就只有这种夹生饭了。还有就是，所有人都在卖，挖别人的价值来卖，殖民主义就是这样的，光卖，不创造。如果一个民族就满足于这么一个没有创造性的状态，那太可怜了。

查建英：在我们的现状下，建立自我是非常艰难的事情，也许先要从日常小事做起。你发起的“真唱运动”倒是找到了一个很好的切入点。现在不仅成人，小孩子的演出也掺假。比如我女儿的小学举办新年演唱会，结果观众只能听到大喇叭里播的录音带，因为学校认为小孩子在台上的嗓子不够亮、不够好听。

崔健：我觉得这样做犯了两个罪：一个是欺骗观众，一个是诱导儿童。你等于在破坏孩子的心灵。

查建英：对。说到这儿想起了哈维尔，他们捷克知识分子七十年代时联名签署过一个“七七宪章”，就是为的捍卫一些摇滚乐手的演出权利。

崔健：这个我们也做过，真唱运动的目的就是这个。

查建英：哈维尔曾写过一篇著名的文章《无能者的力量》（The Power of the Powerless），提出了一个著名的口号：活在真实中。对许多普通人来讲，谈体制改革太空泛，离他太遥远，但在日常生活中尽量少撒谎，或许倒更为切实可行。

崔健：对，一个人要能坚持十天不撒谎，本身就是进步。有人算过，现在平均每个人每天要撒六次谎。

查建英：其实各界有多少成功人士啊，企业家、作家、科学家、影视明星，那么多政协委员、人大代表，也都有发言权，每年开两会为什么不去提议、批评呢？

崔健：就是恐惧。多少人都是一个恐惧。

查建英：那你为什么对一些成功商人乐观呢？他们也不敢碰这个啊。

崔健：我的意思是说因为他们成功了，有资本了，压力少一点了，可以稍微放松一点去支持一些艺术活动。

查建英：你指的只是从经济上赞助艺术。

崔健：对，这样至少可以帮政府减减压，不然就像一个大帐篷，全凭一根支柱撑着，撑起来这边顾不了那边，摇摇晃晃歪歪斜斜的。

（本文编辑时有所删节）

《八十年代访谈录》之刘索拉

刘索拉：其实越不是人物越可以活得更好，因为你没负担，你可以特别高兴的享受普通生活中的一点儿小乐趣。现在大家都爱算计，得有多少钱，才能达到中产阶级标准；得有多少钱才能达到大款标准，越算越没有安全感，就是一种暴发户的不安全感，必须要达到公认的水准，否则不敢直腰似的。没有一个文化基础去面对现实，其实有点儿钱就行了，有点儿快乐就行了，有点儿基本的保障让人能干愿意干的事情就行了。

Liu suo la
作曲家、人声表演家、作家，音乐制作。
毕业于中央音乐学院作曲系，早期作品包括小说《你别无选择》（获全国中篇小说奖），《蓝天绿海》，《寻找歌王》等。早期音乐创作包括摇滚歌剧《蓝天绿海》及交响诗《刘志丹》等。在英美移居期间创作小说《混沌加哩咯楞》、《大继家的小故事》（《女贞汤》），录音乐专辑《蓝调在东方》（英美世界音乐排行榜前十名）、《中国拼贴》等。回国后创办了图文音响出版物《刘索拉艺术工厂系列》（上海文汇出版社出版），成立了“刘索拉与朋友们”现代民族室内乐队。目前正创作大型室内乐歌剧，此歌剧将由欧洲“现代室内乐团”与“刘索拉与朋友们”乐队自二〇〇六年起联合在欧洲巡演。

【主持人手记】
和索拉是熟得不能再熟了。访谈是半躺在她在“七九八工厂”loft 卧室里那张特大号的床上做的，床上置一木制长托盘，摆满各色瓜果、小吃和饮料。还没开说，忽然发现我上午出门忘了带录音机，于是索拉打电话叫来平常给她开车的陕北人赵师傅，自己也陪我坐上那辆黑色“红旗”一起回家拿录音机，又兜风回她家，又爬上大床，拉开架势说，说到一半，忽然发现磁带有毛病，全没录上。索拉气得骂道：“你丫居然这么不专业，我伺候了你大半天连根话毛儿都没录上！”说完两人大笑，只好换了磁带从头再来。
我和索拉初次见面是在一九九〇年春天的一次会议上，那个会散散漫漫从挪威开到瑞典，好像就为了让从各个国家远道飞来的新朋旧友们聊个够。多年后我给索拉的小说《大继家的小故事》（大陆版改名《女贞汤》）写的序中回忆到当时情景：
“那个会上只有我们两个女的，住一个旅馆房间，一下子就熟了。白天开一天会，众人讲的是现在、未来、为什么以及怎么办，索拉坐在那儿挺蔫。晚上我们一人靠一个大枕头，对着说，说来说去全是过去。她精神来了，各种手势、表情、妙语、针砭，接不暇接。
说到后半夜，眼睛越发大而且光彩照人。次日起来脸有点绿。那场没有睡眠的会开了十天，我得出两个结论：一是这人极念旧，二是这人能把陈年往事说出花儿来。”
如今回想，那是我们俩第一次长谈，谈得最多的其实也是八十年代。
这次谈，索拉对包括她自己在内的中国艺术家的种种心态和中国教育的种种问题有极为敏锐的反省与针砭。几年前读到她在《乐》上写的一组乐评，在不长的篇幅里品味西方音乐流变，集专业知识、直观洞见与洗练文字于一体，那真是字字见功夫的干货，像一碟碟辣萝

卜干那么有嚼头。八十年代出门远行，归来的索拉“段数”确实更高了。

时间：2004 年 7 月 14 日
地点：北京，大山子，酒仙桥路 2 号

查建英：你刚才说八十年代是个“弄潮儿的年代”，仔细说说。

刘索拉：其实想想，八十年代的中国有点儿像欧洲的十八、十九世纪——信息不发达，哪个国家发生点儿什么艺术上的事也就进入史册了，是吧？那么在中国，

“文革”咣啷一下把信息全斩断了，“文革”一完，马上出了第一批各类文化潮流人物，马上就成了事儿，因为国门其实还是关着的。就像以前欧洲，每个国门都关着，他们觉得就这么几个人，也不知道外边发生了什么事，所以西方在二十世纪前也一直以为就他们有音乐。八十年代的中国现代派，其实就是靠着进来的那一点儿信息，加上胆儿大，敢把那点儿信息玎玲梡梛地攒巴出来一点儿东西，其实也就是因为在这个国家从来没发生过，于是乎大家就觉得：哇！整个国家就冲着这几个人去了，把他们的成果夸大，夸张了多少多少倍，已经不是原来那个东西了。这些人一不小心就会觉得自己是这个世纪少有的天才，因为被这么大一个国家给夸张到这般地步了，不是人物是什么呢。

紧接着，国外对这些各类潮流人物的邀请来了，国外的各种奖励也来了。这下子就要出人命了，因为命运的转变马上带来了很多的心理学问题。比如：如果你出国接着当艺术家，一跨出国门，面临那个大世界，马上突然发现你其实什么都不是；再者，如果你不出国，就在这儿藏着，干脆闭眼，接着享受你的人物感觉，但这感觉也长不了，因为五年十年以后呢，出去的那些人又回来了，说外国其实是这么这么回事，马上就会给你带来了另外一种不平衡感。话又说回来，凡是在这儿混得人五人六的人物都有出国的机会，一出去，就算你是中国政府代表，也保不准要失落。除非你老跟大使馆的人在一块儿，跟接待和导游的人在一起混，只要你真正跟外边的人一接触，把自己当成其中一分子，一下子失落感就能出来。

查建英：小池塘里的大鱼到了大海里，突然发现自己是个小虾米。

刘索拉：对，越把自己当事儿，就越是特别的失落！

查建英：看到别的大鱼会感到恐怖，不舒服。

刘索拉：对。这会造成两种反应：第一种反应是比较积极的，会干脆把架子放下，把八十年代那点儿成就感给忘了，当孙子就当孙子，从头来。这个过程很长，因为国外的文明文化系统是多少辈子传下来的，人说四代培养一个绅士嘛。在国外，任何一个学者、艺术家的成熟都是经过很长时间的工作积累，哪怕就是流行文化中的明星，也在一种长期的浓郁文化气氛中成长，从小就面临审美的选择和训练、以及娱乐文化的专业训练等等。所有这一切都是时间和环境来决定的，所以从中国出去的艺术家们面临的从零开始当孙子的路程就很艰苦很漫长。第二种反应呢，就是：干脆我不看、不认，反正我也晚了，不认这个账了。

查建英：是不是也和八十年代这批人出国的方式有关。和出去当学生不一样：你留学你的身份就是学生，你出去就是准备去学习的，心态就不一样。而这些人出国前已经有了一个成功身份，把你吊在那儿了……

刘索拉：刚开始这些人总是被邀请出去的，是国家代表，特高兴，因为待遇特好，有人接待，如果你是作家，就有机会在大会上演讲，还讨论你，你以为你就是谁了。

但其实就因为你是“中国的”作家，最后你才明白你他妈就是动物园里的一个进口猴子，人家看个新鲜！但刚开始有些人以为这下子屁股上补个补丁全世界人都能知道了。随后呢，如果你赶快回国，你还可以回来接着吹牛，说你在国内怎怎，继续称霸；问题是你要没回来，放弃了国家代表的身份，作为一个普通艺术家留下来，和任何一个在西方的外国人一样生活，

那你就马上变成零。那些没有曾在八十年代的中国成过功的出国艺术家，他们就没有这个坎儿，他们什么都能干，会认真地去对待谋生问题，也会正视自己与国外的差别，没有怀旧感，只有往前看，就好办得多。而这些成功的人有非常可怕的包袱，他们没有办法像别的艺术家那样下去经历一些真正的生活。这是八十年代给这批人造成的，怎么说呢……

查建英：心理障碍。

刘索拉：对，我们可以看到很多例子，干脆撒腿跑回来算了……

查建英：那你觉得有多少人从高处吧哒摔下来了，但又重新站起来了，然后有了一个清醒的自我认识，开始从业余进入一种专业状态，往下走，比较本分了，但又没有因为挫折失去自信或者迷失自我？像有些人就无声无息了，放弃或者干脆转行了，觉得干这个太难了。要么就在华人小圈子里边呆着，拒绝学外语、回避和洋人交往。有多少人坚持往下走？

刘索拉：其实只要留在国外了，

你只有坚持往下走。不过是走的方法不同。只要是在国外坚持不改行的，就必须要过那个正视自我的关。我觉得陈丹青就属于头脑清醒的那一类。

查建英：他出去的早，八二年。

刘索拉：对，虽然他也很早就有名了，但没赶上八十年代最宠人的那一段。所以他一去纽约就好像消失了、沉底了，但他其实并不是放弃而是在沉淀，有很长时间在纽约的寂寞思索过程。他画了好多画儿，过着艺术家惯常的清贫生活，但是他一直在观察和思索，从来没有放弃或者是迎合过，和他聊天儿，不会感到任何那种由于长期迎合而养成的虚假气或者是小有成功后的虚荣等等，他也没有因为不能暴富而怀阴暗仇恨心理。说到作曲家，我们班很多同学都经历了长期的挣扎。八十年代红极一时的四大才子，每个人都有不同的经历和变化。最近我听到瞿小松的新作品，变化很大，能感到他作为一个作曲家只是把精力全都放在追求音乐的细微变化中，这是纯音乐家的本质，只追求自己想听到的声音。还有郭文景，他没出国，但他没有采取“我不出去就不看不知道”的态度，他对各种音乐都感兴趣，在国内活得像个学生，出国的时候像个小孩儿，对什么都乐在其中。他对音乐一直都有特别开放式的态度，一点儿都不排斥从外边回来的人，比如告诉他点儿新信息，他就会好奇兴奋。他在作曲上很有自己的路数，对每一个音符都特别认真的处理，这说明他能保持一种创作上的沉静心情——至少在大部分时间里。我们这些人都经历过很不成熟的阶段，也由于一些架空的名气就成了争议的对象。经历了从中国热水跳进西方冷水刺激的人，没给弄残废了就算很幸运了。

查建英：其实不出国，敏感的人也应该能意识到自己的局限。当然这里有个信息和眼界的问题，要没看过多少东西确实谈不上标准。前提是你先要见过真正的好东西，知道什么是好坏高低，你才可能知道自己到底有几两重。然后你还要有勇气，敢诚实地承认某些可能对你的虚荣心很不利的事实。

这需要一个比较强的自我，而浮夸的名声和吹捧击中的正是人的软处，哪怕你知道那是面哈哈镜。好在各种信息透过各种渠道逐渐在传进来。

刘索拉：外边的信息会慢慢进来。如果你成心让自己活着不顺心，就别承认现实，闭上眼睛否认一个多彩的世界。但只要你是个聪明开放的人，是个明朗的人，你就敢于说：快告诉我这是个什么新招！挺好玩儿的！

郭文景就属于这种人。他会兴奋地听，也会很明朗地说：你们那一套我不太明白，我现在要做这个。他是个很明朗的例子。

但还有很多别的例子。很多人，无论在小说在音乐上，他们会根本闭眼：我不要知道，别告诉我外边都发生了什么事情，我就是牛逼。这种牛逼人也是八十年代的产物，别的时代都造不出这种牛逼人来。也不知道为什么，八十年代可以给一些名人这么牛逼的心态。

只有八十年代，才会出现那一批跟老红军有一拼的艺术家和文人，认定了这中国现代艺术的江山要由自己打下来，无论时代怎么变迁，就是不掉下来，我就是大王，你不认我我也

是！架不住我们没有老红军的幸运，现代艺术不是政权，它和政权正相反，它的圣殿不在于稳固，而在于变化。就是这个变化，使八十年代的幸运儿们经历了各种幻象和心理学问题。比如那些关于大师的幻象，突然在八十年代的某天出现在某人面前，某人就以为自己是大师了，没当了两天大师，时代变了，自己所处的地域变了，突然又发现自己谁都不是了。八十年代对新艺术家的欢呼声是从前和后来都没有出现过的，那种欢呼声也是一种幻象——我们似乎在经历西方二十世纪初的现代文艺复兴，可等到国门一开放，一看世界，闹了半天，咱们大家都不过是能识字的红高粱秆子！这上上下下的感觉是一种特别的心理学过程。也是由于八十年代对成功定义的那种虚荣，就造成了社会上对成功的种种误会，过分的崇拜名人或过分的仇视名人。幻象没有砸到自己头上的人，就会愤愤不平：丫挺的怎么成功的？丫挺的怎么那么成功？我怎么没有？……大家不议论艺术的实质，老是在价值观上兜圈子。

查建英：现在隔了这么长时间，你也走了一大圈又回来了，怎么回头评价八十年代比较成功、有代表性的那些作品、人物？有没有视野开阔、成熟之后回头看自己青春期的感觉？多么激情生猛、又多么天真幼稚，一切都因为他/她刚起步？其实全世界的青年文学都有这些特点，但中国那个时期还是特殊，封闭压抑太久，文化营养都断得差不多了，不止一代人先天不足。所以这跟年纪都没关系，可能那时候四五十岁的人，心态上也是一个青年。当然这只是概括说了，总有特例，比方说阿城，他那时的作品就现在看也不是“青年文学”。

刘索拉：先说阿城吧。我觉得他真是八十年代“明星”的一个例外。他的小说一发表，就已经有了很鲜明的个性和风格，他这个人也从来不染作家的俗气：比如在国外，他从来没有去申请过什么作家基金之类的东西，除非是别人邀请他。你知道在国外，如果自吹是中国著名作家，你可以靠这个本钱活一辈子，能把世界上所有的大学都吃遍了。尤其是在八十年代，西方人也重视这些中国的现代派们。但是去争取这种基金得有一种很厚脸皮的精神：在申请书上把自己说成是中国惟一最重要的作家——非我莫属。阿城是中国最重要的作家，但是他跟我说：写那种申请，我说不出口。他这种精神很影响我，听他一说，我更得有自知之明了，也从来没申请过文学基金。

我想说的是，从八十年代的热潮中走出来，要想解救自己的人格，只有保持低调。出国以后，常听到有些八十年代的名人争着在中国人的聚会中大声说，我在哪哪哪儿，对记者说什么什么，记者说，某某（指他自己）就是当代的天才！另一个人说，

我对某国的某某说，你们的国家有希望了，因为你们对我的作品感兴趣……听这些话的时候，我恨不得钻桌子底下去。

在经历过八十年代那段热闹之后，人容易变得糊涂，也很容易变得清醒。八十年代那种对艺术家和艺术流派轰轰烈烈的讨论，的确是在历史上很少有的状况，其实也是一种在艺术上非常宝贵的状况。这是由于我们一直处于文化的封闭状态，突然开放了，突然有一大批正在探索中的年轻艺术家出现了，压抑的文化人群自然欢欣鼓舞，这其实又是一个很自然的历史发展现象。但这些新兴的艺术家们都还没有经历过足够的艺术探索，刚把自己攒的那点儿书本上的知识和小才能给卖出去，在艺术的擂台上都还没过几招拳脚，就成功了，就成了举国上下瞩目的艺术偶像。这种现象和这种成功，只有在不开放的国家才会有。我拿现代音乐举个例子：勋伯格发明了十二音体系，打破了欧洲音乐的基础审美观念；奥耐德？考门发明了自由爵士，建立了声音的自由空间。我想，这才叫成功。成功不是靠媒体叫得响，不是靠赚大钱，不是靠得大奖，而是建立自己的风格和体系。

八十年代中国的艺术复兴，推出来一批还没弄清艺术的艺术大师。如果我们对他们成功的偶然性和意外性看不清真相，就会影响到将来艺术的发展，以为所有的成功都是偶然性和意外性的。八十年代发生的事情，倒是训练得我看所有的事情都像看历史书似的。我们经常被历史书欺骗就是因为历史书上经常记载着意外性和偶然性的现象，然后把这些现象说得光

辉灿烂。这种事情也不只是在中国发生的，只不过是中国艺术变化之缓慢，用新幻象来取代旧幻象的能力较差。对于八十年代，外国理论家们会说，你们在什么西方物质基础都没有的状态下实现了这种现代艺术形态，使第三世界出现了现代艺术，这就是价值。我想起农民说的，听蛄叫就不种庄稼了？也可以说，听蛄叫就忘了种庄稼了。你要是整天听这种第三世界艺术价值观，就只能对艺术创作抱着侥幸心理，就永远不可能享受艺术创作的真正快乐和获得在艺术上的真正魅力。

查建英：讲得很好，不过在中国那个历史阶段上，这些偶然也是必然：肯定要这么发生一段，实在是没几个人能够超越当时的那种见识和感觉，即便真有，说出来多半也不会有人理，多丧气呵，正赶上大伙撸胳膊挽袖子要好好表现一下的时候，都憋那么久了。但现在看当时的幼稚就很明显。

刘索拉：拿我自己做例子吧：在国内的时候，大家都以为我是现代派作家，幸亏我自己没敢接这个茬儿，否则出国一看，我哪儿懂文学呀？那时我都没敢让美国的译者出版《你别无选择》，自己对自己也没把握。还有我那时以为摇滚乐是反叛，写了那么多摇滚乐，到了英国，电视台采访时问我：我们英国人都不玩儿摇滚乐了，因为它不过是娱乐音乐，你怎么还拿摇滚乐当文化？我们当时真可怜，应该大声疾呼：我是他妈的中国人！别对我要求太苛刻！

查建英：不光是苛刻，我看采访你的这位英国人属于那种小心眼儿的“傲慢与偏见”。不像我们中国人，哪位洋人汉语讲得好或者能唱京剧，马上在杂志电视上报道鼓励，绝不会刁难他/她，这是主权在手者显示的一种宽宏大量。可惜在现代文化方面我们处于明显的劣势，打个不尽恰当的比方，我们现在品尝着在大唐鼎盛时当胡人的滋味。风水轮流转，太阳这会儿照在西方文化的头上，轮到我们去取经了、去模仿了。不止摇滚乐，多少艺术形式都是中国人在学西方。

刘索拉：我认识一位女高音歌唱家，她在八十年代时在国际上同时得了几项金牌，她的演唱非常出色。出国以后她很诚实的对我说，她面临着一个危机，就是：中国的音乐家都是为了得奖才练习音乐，所以特别能得奖，整天练的都是比赛项目。

但是出来找工作就有困难，因为会的曲目太少，没有西方歌剧演员的修养，虽然都是音乐学院训练出来的，西方的歌剧演员对从古典到现代的所有乐谱都熟悉，而中国的歌剧演员只会那几首为拿奖的曲子。我记得欧耐德？考门跟我说过的话：有些人做古典音乐不是因为爱音乐，是因为家庭脸面——家长认为孩子是古典音乐家就很体面。我想这种事情在亚洲更加盛行，所以音乐的话题总是难深入，连音乐家自己都不感兴趣。不过话说回来了，欧洲歌剧不是中国歌剧的传统，能把别人的东西模仿得比别人还好，也够不容易的。但问题是，无论是做民族音乐还是西方音乐，怎么用“心”去做？“心”在何处？

查建英：这个问题并没有随着八十年代结束，现在照样有，甚至愈演愈烈。中国的家长和教师都知道“应试的一代”这个说法，就是说一切为了应付高考，从小学准备考中学，中学准备考大学，全都是为了考试，把所有题目都做得烂熟，做题速度会是最快的，考分会是最高的，但是这样的毕业生出来以后既缺乏独立思考的能力，也缺乏实际工作能力。这样的教育强调的不是通识，培养的是单面人，他可能有一个强项，但他很难有宽广的视野和雍容、从容、滋润的气质。问题是，美国人有一半人中学毕业能上大学，中国才百分之五；在中国，通过高考上大学是很多没有关系背景的普通人、穷苦人改变自己命运的惟一相对公平的途径。竞争这么激烈，他只有孤注一掷瞄准这个独木桥冲刺，他无暇享受学习的过程和快乐，这种情况下你拿贵族精英教育的标准要求他，讲触类旁通、得意忘言的境界，就比较残酷了。他要不把那个“言”照单硬背下来他别想进大学。更要命的是，这个“言”的内容、这种考试方式背后贯穿的仍旧是那种大一统的指导思想，它强调、表彰的不是自由、独立、活泼的思

维和质询，而是统一思维、标准答案。这就像拿产钳夹住一个幼儿柔嫩的脑袋，再给他/她灌进去按你的各种比例配制好的人工奶，这种哺育方式、成长过程正常吗？有些父母明知这种教育方式压抑孩子个性，为前途也只好咬牙逼孩子，真是大人、小孩都可怜。然后上了大学再奔下一个目标：留洋。我看到过一个报道，北大一个女生一接到美国某大学给她奖学金的信就精神失常了，恍恍惚惚走出校园失踪了。当时就想起范进中举的故事，真难受。得奖也是，整个儿是让人盯着一个目标：就是为家庭或是为民族争光什么的。也许这是一心要赶超要成功的第三世界国家教育的一个普遍症状，紧巴巴的，拼命三郎似的，有点像当年张德培打网球，个子小更得死命跑……

刘索拉：八十年代和如今的不同是还有一点儿精英意识，那时的艺术家是呕心沥血做艺术。悲哀的是不知道自己的局限性，也不知道在国外会面临的真正挑战，偶然闹出个响动，以为是震惊世界的，其实还是井底之蛙，但是单纯。那时候的人其实不会算计，并不知道世界上会有各种各样的机会，后来出现了那些机会都不是预料中的。而八十年代之后、九十年代到至今的人才有经营意识，一开始学什么就先有个目的，知道每一步的棋怎么下。在文学中会布局，知道说什么话能畅销；在艺术上能走捷径，知道用观念省略技巧等等。也可以说八十年代的人跟九十年代以后的人相比，还是比较土。八十年代的人大部分经历过“文革”和插队，或多或少有些嬉皮式的概念，除此还满怀着精英野心，这种矛盾的人一出国，既不能完全像嬉皮似的放松，也没有国外精英式的训练，也不懂艺术的商业经营。比如有些音乐精英们，出去十五年以后还在讨论自己是不是大师或者是否成功。而国外的音乐家，从来不会讨论这种“大”问题，而是对任何乐谱都能掌握，对任何音乐都会感兴趣，也懂得音乐就是一个自己喜欢的工作，要经营，要学习，没有什么大惊小怪的。国外的音乐家不在乎获奖，而在乎先活在音乐里，再经营音乐。而我们受过的训练，既没有享受音乐这一项——所有的声音都曾是为社会服务的，能享受吗？还老得争论是非——谁背叛了传统谁标新立异就大逆不道了；更没有音乐商业训练，所以一开始经营了反而什么道德准则都没有，也没有美学准则了，反正就是要么当婊子要么立牌坊，就是不能当一个正常的人，去享受正常的艺术。

大家出了国，天地大了，四周都是声儿，怎么继续？我们是谁？把自己放到地上，太伤自尊，在国内被宠得一当普通人就心理不平衡，于是用傲慢维持自我，坐在家里给自己封大师，可以闭上眼睛看不到外面的世界：我是受过专业训练的！不是业余的！不是民间的！更不是流行的！我识谱!！……其实，如果搞西方音乐的，不懂西方意识形态，如同搞中国音乐的，不懂中国画儿，你得多少奖也不可能有一个正常的心理状态去对待自己的工作。你不能享受呀，净想着怎么让人承认了。

查建英：让人承认，这是个关键词。加拿大哲学家查尔斯？泰勒写过一篇文章，题目是：“承认的政治”，谈的就是弱势民族、群体在心理上那种很深的让别人——尤其是强势民族、群体——承认的欲望和需求。我想，这种“让人承认”的欲望是很人性的，因为在弱者那里它是与“有尊严”连着的，或者换成一个更中国的词儿就是“有面子”。自从鸦片战争以来，这种心理就渗透在我们这个民族的血液中了，咱们可以分析它，也可以反省、批评它，提醒大家别把生活变成“死要面子活受罪”。但能不能改变它我实在不知道，因为一个人在打翻身仗的时候很难享受。就像你提醒张德培：喂，别紧张，悠着点，外面的世界很精彩！他听得进去吗？他觉得一放松他就出局了，一出局他的天就塌了，再精彩的世界也没他的份了。也就是说，除非他不参赛，根本不操心评委承认不承认他这件事，否则他就很难把打球变成享受。这与教育体制和学习态度有关，与生理、心理条件有关，也与在全球化这个游戏里中国人所处的地位有关。像桑普拉斯、阿加西，先天条件比张德培优越得多，同样一路赛上来，风度大不一样——张德培还算华裔里极为优秀的，也是美国土生土长，从那个体制培养出来的尖子。如果改成打乒乓球或者下围棋，那也许局面完全不同了，东方人马上会显得游刃有余。但现在你觉得小小乒乓不过瘾了，也要去赛网球，那你玩得的确不容易，因为它不是你

这个土壤长出来的东西。

这一点你把中国人和印度人稍微对比一下，态度就不同。前些年有一回开奥运会，我在美国报上看到一篇印度人写的评论印象极深，金牌银牌他们一块没得，铜牌好像也只在冷门赛项里才有，而这篇评论呢，写得轻松俏皮，一路插科打诨，完全是一种黑色幽默！我觉得这是一种放弃游戏者的心态——至少我放弃这个体育游戏了，这方面我弱，我认了，我就去搞 IT 搞学术搞瑜伽就行了。相比之下，中国的民族复兴是全面出击，文艺、体育、贸易、制造……一个都不能少，而且功利心重，要立竿见影打翻身仗。所以赛事一开，从运动员到观众，举国上下像一张绷得紧紧的弓，人们的情绪随着场上输赢大起大落。这股憋足了劲走向世界让人（尤其是西方人）承认的倾向，应该说是从八十年代国门一打开就开始了，在精英当中更为突出。那时候大学生又少，七七级七八级才多少人能进去啊，进去就被当成精英。

刘索拉：这种对成功的虚荣心理好像是“文革”以后才有的。民国时期的中国音乐家很讲究只对学问的追求，“文革”前的音乐家也是只有一腔热情为民族为革命，而不会动辄就想什么历史意义的。真正的精英意识应该是指对专业质量的纯粹追求，而不针对作品的社会轰动性。我也不知道什么时候开始起，我们的社会有了那种当兵就要当拿破仑的意识。要是所有的人都是拿破仑，谁当他的兵呢？音乐学院更是如此，历代的音乐学院学生都是少数，我们那一届还算是人数多的。也许是“文革”打破了以前的革命集体意识，到八十年代我们刚有了个人意识，所以就整天想着最个人性的那些历史例子：当作曲家就得当贝多芬！我们是音乐学院在“文革”后第一批招进去的学生，作曲系历来是每年只有十个学生，我们班有二十几个。据说因为那年全国竞争激烈，成千上万的人竞争，老师不忍心手下太抠门儿，就收了这二十几个。所以进去了就自我感觉良好，我记得耳边净听见有些同学议论西方音乐史中的人物，可能老是在那儿给自己找位置呢。后来再有人得了奖，那不就成了国宝了。管弦系声乐系也是如此。音乐学院的学生在技术训练上可以算是国际水平，但是在音乐美学和文化训练上跟国外的中学生差不多。国外一个普通专业管弦乐队的音乐家，能把古典音乐到现代音乐的所有著名乐谱都掌握了，随便说什么流派都知道，拿起任何风格的谱子都能很快掌握音乐，对文学和美术有起码的见解。而那时我们的音乐美学教育太少了，音乐各流派的教育也没有，要不是因为自学，对音乐的了解基本上停在二十世纪初，加上苏联式的革命现实主义浪漫主义教育。出国后就面临从头学，不光是技术，还有美学和风格，否则就是傻逼。跟文学一样，有些人看了几本译文就以为懂得西方现代文学了，真敢大发议论，仗着世界上大部分人懂礼貌，不愿揭穿他的无知；有些作家聪明些，干脆只谈“道”，反正说“道”不会露怯。但是做音乐的不能光说“道”呀，一出声儿，就牵扯到现代音乐美学。创作音乐的得明白这音乐后面的人文精神，对时代和对自我精神的判断；演奏音乐的至少得明白音乐流派风格。要是一群人整天琢磨怎么得奖怎么挣钱怎么穿名牌儿，那叫精英吗？那叫穷疯了。

查建英：其实是在一片贫瘠的土地上，挣扎出来的几根草。

刘索拉：对，倒是特单纯，就跟一个村儿里出来了几个文化人儿似的，杀出一条血路来……

查建英：披荆斩棘……

刘索拉：但不是所向无敌。真可怜，一出去，四面伏敌，束手无策。你的敌人就是那些最起码的专业竞争，出去以后，你就是一个普通的艺术家，怎么生活下去？这种情况对作家更难，还有语言障碍，中文越好外文越不通，结果在国内学外语专业的出去以后都能当作家写自传，国内的作家出去以后最好改行。音乐、绘画还好点儿，没有语言，但因为在国内闭塞，很多技术训练到了西方都不符合美学标准。比如说我认识一个一辈子在中国弹钢琴的人，后来又出国深造，可是有次他在一次义演音乐会的台上练了两下钢琴，就被音乐会主持人当即给取消了演出资格，说叫这个人下来，别上去了。旁边的人解释说，这朋友上了一辈子音

乐学院，马上要演出了，不过是练练手。可是那主持人说，你让他下去，今天晚上别上了，一听他练琴就知道他没戏，再让他弹五十年的琴也没戏，因为他不懂得怎么触键。旁人问，为什么？主持人说，你们的弹钢琴方法完全是错的，那种苏联的革命浪漫主义的弹琴方法，完全是砸琴，不是音乐。听这个主持人一说，基本上我们一辈子都白闹了。所以很多弹钢琴的人出国以后就是教琴，但是无法演奏。你要是从小学的触键方法就是那种俄罗斯浪漫主义的夸张手法，欧洲人听着就捂耳朵。拉赫玛尼诺夫在欧洲演出的时候曾使所有观众气愤，认为是有辱钢琴艺术，但他的音乐在我们这儿是发泄伟大情感的楷模。我曾经和一位从苏联到美国的钢琴家讨论过此事，她说到了美国以后她得重新学欧洲的演奏风格。

我们从小接受的信息和教育及社会制度全都和西方不一样，但是我们的社会教育其中之一就是夸大自己的成功，这种为了脸面而对成功的夸大，或者说没见过世面的夸大，到了八十年代九十年代，就成了世界级的夸大。以前从旧中国过来的人，见过世面，又有家教，知道说话要悠着，有钱要藏着；老一辈革命家，有建立新中国不当殖民地的自尊心，知道自己一穷二白也要挺着。所以以前的文人不会吹世界级的牛皮，而擅长谦卑。但是八十年代的开放给新一代的文化人多出一种幻觉，就是受世界级的邀请，得世界级的奖，变成世界级的人，于是人生的意义得到了最大的夸张。比如，诺贝尔奖曾使多少现代文人都睡不着觉？但在鲁迅的时代，这并不是文人生活和创作的准则。我们从小受的教育是要当英雄，结果赶上了一个名人时代。英雄和名人不是一回事，英雄是把一条命给豁出去就算了，名人是把一条命给拧巴拧巴放进史册里。我记得曾有作家说，我和谁谁谁在一起做了什么，糟了，这下子要传遍全世界了。有人为了自己的名字紧张一辈子，一举手一投足，以为全世界就盯着他/她一个人。

查建英：唉，头没开好，一辈子难捋顺。老情结加上新情结，能把好好一个人拧巴成麻花儿。

刘索拉：在这种风气中，成功不成功都得有心理学问题。你看吧，有很多人目前已经挺成功的，可跟他们说话就特别不舒服，就跟心理残疾人说话似的。这可能也不能怪八十年代吧？我现在遇到一些年轻人也这么拧巴。咱们的教育里面没有享受工作，净想着大名词儿，肯定脑子要出毛病。我听说有些成功的作家不敢给人写手迹，不敢写信不敢写字条，怕人留着。这点儿陈丹青好，整天给人用手写信。

查建英：不仅脑子，身体也要出问题。现在就能看到种种虚火过盛、失调、透支的迹象，要么只奋斗不享受，要么一享受就要命——吸毒、酗酒、嫖娼……这样的享受不是和工作或者精神生活连着的，是和空虚、颓废、腐败连着的。这倒不是八十年代的问题了，那时候人的内心还没有这么多彼此冲突的欲望。

刘索拉：八十年代激动人心的大名词现在都改成激动人心的钞票数码了。现在是在杂志的封面上会有激动人心的标题：如何年薪一千万！当年作家们讨论如何得诺贝尔奖，就弄得人们愤世嫉俗的，现在的人面临年薪一千万的挑战，除了抢银行还有什么别的招儿吗？让我想起来“亩产千斤”的时代来了。

查建英：不过，咱们这是侧重谈问题、挑毛病，其实从很多方面看中国还是在进步或者在好转。比起从前，这个国家开放多了，物质生活改善了，信息、人员比以前要流通了，出现了一些新的、有趣的空间，体制也比以前多了些弹性。你怎么看现在年轻的艺术家？

刘索拉：我希望现在的学生和年轻艺术家是中国的希望，但他们需要一个更丰富的文化土壤来成长。年轻人好奇心强，现在他们有条件去得到很多信息，但是对这些信息的敏感判断力是需要一个活跃的文化气氛来培养的。美术学院的、音乐学院的学生，年轻作家们，他们在物质上比过去人丰富，信息上更不缺乏，如果再有个重视文化的社会环境，什么事情都会自然产生，不需要去讨论什么主流或者是商业上的大话，活着，做事情，享受生活和文化。

如果一个社会没有丰富的文化底蕴，就只剩下了在艺术上论输赢，玩儿招术，在意谁比谁强等等这些低级情趣。这是整个中国多年来的民众教育问题。当兵就想当拿破仑，玩儿体育就得参加奥运。我败了的话，就不认账。我要是不好，谁都别想好。这不光是八十年代的毛病，所以别老跟八十年代过不去了，八十年代也是产生单纯人的时代，不懂得功名利禄，所以不计较后果，特别热情……

查建英：对，为艺术而艺术的那种人比较多。

刘索拉：那时候为艺术而艺术的人还是挺多的。但是后头没那么单纯了，是因为出去以后碰到钉子，也碰到最实际的生存问题，所以艺术家们就转化了。跟他们聊天，他们开始说，怎么怎么成功，怎么怎么有钱，怎么怎么得奖，就成了风气。其实成功和赚钱都没有什么不好的，艺术家应该生活得好。就是没有必要整天讨论这些无聊的花钱问题和比赛较劲，好好享受成果吧。

查建英：对，艺术家像所有人一样想过好日子，没有必要顶着一个“不食人间烟火”、“超凡脱俗”的招牌，但一个艺术家区别于他人的主要特征当然是他/她的艺术天赋和追求，而不是争奖杯和挣钱，前者关乎艺术，后者关乎名利，这不是最基本的常识吗。你讲的那种风气，九十年代以后在国内文化人中也可以看到。

刘索拉：在国内的文化人可能得到了很多九十年代的好处，我不知道。我只知道在国外的人，更面临生存方式的挑战，所以必须学会生存，而国外的环境更容易使人困惑，你是面对西方几代人建立起来的物质文明。我记得那时在国外老会碰到一些中国艺术家喜欢吹嘘自己是“第一”，否则自己也不知道自己在干什么了。不过八十年代的出国艺术家倒是第一拨儿从国内出去做艺术的人，而不是出去学艺术回来工作的。难就难在这儿了，没有国外艺术学生的心理准备，每个人都带着一股出国代表团的劲头儿。

查建英：八十年代弄文艺还发不了财，大家还在体制内吃国家饭，九十年代弄文艺才突然能挣钱了。

刘索拉：艺术家能赚钱是好事。我记得最早的小暴发户也许就是从八十年代中期开始有的，那时候做音乐的开始做商业录音和演出了，做摄影的开始拍商业广告了，电影界更是最有油水的。我记得八十年代的时候阿城说过他写书就是为了卖钱，我更是个棚虫，不喜欢艺术家的清高，就喜欢做流行音乐唱片赚钱。我那时候有种对知识界的反叛，不愿意当艺术精英，喜欢用轻浮的物质观念来对抗沉重的文化斗争。那时什么都是一种真反抗，都不是作秀。可是后来我出国了，所有的这些反抗动作都是最没有意义的——拜物的艺术形式早就被发展到了极端，我们在国内所知道的商业音乐的知识根本是无用的，即便是做现代音乐，我们所知道的音乐形式也根本就谈不上什么现代。所以我们要学的东西太多了，从物质到精神。不懂得物质文明的发展过程也就无法懂得现代艺术的发展过程。物质和艺术的连体文化风雅潇洒如同一身，而不是有了钱就忘了自己姓什么，恨不得跳着脚走道儿，只认得钱眼子不认得艺术美学。文化人有钱是好事，可以安心做文化和把文化的美学搞得淋漓尽致，但对于很多亚洲殖民地来说文化就是娱乐，到处是暴发户。中国有那么多文化，中国不是殖民地，不怕来点儿自我否定，矫正一下对成功的态度……

查建英：不过，如果四代培养一个绅士，那也许两代、三代才能从暴发户变成一个真正富有的人……

刘索拉：关键不是富有，而是变成一个心理正常的人……

查建英：对，心理正常，有气度，物质和精神都丰富，所谓“富而好礼”的文明人……

刘索拉：变成健康、正常、明朗的人。正常人、普通人。从一个弄潮儿再变成普通正常人的过程其实是很痛苦的，但是你一旦变正常了，确实特别舒服，这是很多八十年代的人有时过不来的心理，比如说你不是个人物了，你怎么活？不是人物还能活得高兴，这个心态是

最好的心态。

查建英：对。我们说了半天，其实就是说的一种时代病，因为中国社会长时期不正常：从“文革”的不正常，变成八十年代的另一种不正常，然后八九年之后下海淘金，又经历种种商业的不正常。如果老是乱哄哄你方唱罢我登场，心态怎么能稳？不只是艺术家，很多人都处在焦灼状态中，热锅上蚂蚁似的，还非上这个热锅不可，生怕给拉下，烧煳了也得火一遭。如果生活变成了大赌场，人人短期行为，来得容易去得也容易，那就连牛人心里都发虚，不知他还能牛几天……

刘索拉：对，包括普通人都有一种心态，觉得不是人物没法活。其实越不是人物越可以活得更好，因为你没负担，你可以特别高兴的享受普通生活中的一点儿小乐趣。现在大家都爱算计，得有多少钱，才能达到中产阶级标准；得有多少钱才能达到大款标准，越算越没有安全感，就是一种暴发户的不安全感，必须要达到公认的水准，否则不敢直腰似的。没有一个文化基础去面对现实，其实有点儿钱就行了，有点儿快乐就行了，有点儿基本的保障让人能干愿意干的事情就行了。

查建英：然后就细细的去琢磨，怎么把我要做的那些事做好。

刘索拉：对，得干好。其实这就是一个健康的普通人心理。我觉得中国教育对这种普通人的心理训练特别少，也没准儿跟八十年代的夸张有关系，也可能干脆就跟革命的英雄主义教育有关系。

查建英：再往远扯，兴许跟科举文化都有关。“书中自有黄金屋，书中自有颜如玉”，说的可不是为读书而读书的乐趣，是功利，而且是大功利。那时候没有国际奖，但有状元有探花呀，先金榜题名，然后就是千古流芳。想想儒家学说里，有好多关于君子、小人的谈论、区分，都是激励人要当君子别当小人，当君子是比当小人好，但只有这两种选择吗？当普通人怎么样？正常的、有尊严、有品位的普通人，不好吗？

刘索拉：其实在天的面前，人人都是渺小的。甘于渺小是人会享受幸福的本质。咱们的教育弄得谁都不愿意把自己缩小了，生怕当小人物。八十年代的艺术家在中国得到了夸张式的成功之后，一出国就面临了特别实际的挑战——怎么过渺小幸福的自由日子？我回国来后看到现在一些国内的成功人和不成功人对生活的反应：有些成功人士不喜欢把事情往深了想，对不懂的事坚决保持无知，似乎新信息会威胁成功的安全感；而更多不成功的人却认为只有明星名人有钱人是活成功的，如果不是这种人，就诅咒世界。所有的问题在于大家不愿意把自己和人生缩小了享受。其实生活的所有乐趣就在于自己喜欢的那一点儿事情。生活的乐趣不是在于表面的成功和有钱，现在很多人都不会赞扬一般人的生活了，把一般人的生活看成失败和白活，这才真是白活了。

查建英：你说的不止是“海归”吧？

刘索拉：我说的是一种普遍的现象，是自从回来以后感到周围的一种气氛。不见得是艺术家也不见得是“海归”。现在的商业英雄和八十年代的艺术家有同样的状况，都是弄潮儿。不是承上启下的，而是半空中爆炸出来的。中国老出现这种偶然现象。于是在媒体上大肆宣扬乍富式的生活方式，全盘模仿港台，稀里糊涂的把西方一些时髦概念搬过来，把简约主义和暴发户生活方式放在一起推销，把玛丽莲？梦露和女商人放在一起媲美。

查建英：是啊，北京很多新建筑就像七色进口冰淇淋：欧陆风情、加州棕榈泉、温莎大道、后现代城……其实多元文化、异国情调都是好事美事，要不生活多单调啊，只可惜我们先革掉了自己这一元的文化传统，失了元气，还没来得及复苏，异国情调就从空而降，弄得有点喧宾夺主，我们自己倒没有根底。台湾的龙应台讲到过这个全球化浪潮中的文化问题，她问得有道理：是应该跟世界接轨，但你接上轨之后开进开出的列车里装的全是人家的货，那你自己在哪儿啊？

刘索拉：我们这一代是在没有私有财产和现代文化的社会制度下长大的，所以八十年代

出来的现代艺术家和九十年代出来的商人，都是平地春雷、六月下雪。九十年代的成功人不会承认八十年代的那些人，因为八十年代的人单纯，没有商业经验，太热情，如今显得又傻又土。九十年代的很多成功是在经济上，无论是出了国的，还是回国的，还是没出国的，那种成功更是商业性的。

查建英：更精明。

刘索拉：九十年代的人物更主流——商业的成功必须是主流的，没什么可玩儿虚的。他们对八十年代的否定也是：你们不占主流我们现在占主流，代表大多数人的心态。八十年代的人，从来不敢以为中国的天下是他们的，且不说艺术从来就不是天下，一出国有个房顶是你的就不错了。而九十年代的人有占天下的气派，因为那些成功和利益是可见的。他们也不屑于出国去碰壁，他们更明白人生。八十年代人的惨状已经足以使九十年代的人嘲笑了，你们想得那么深刻，得了什么？！搞艺术？有房子吗？看不起港台音乐？不发财的音乐是音乐吗？没赚钱你还敢谈艺术？可笑！不说钱的人是人吗？你看我的房子、我的车！他们拼命的攻击深层次的文化和那些讨论文化的人，也显出另外的一种不安全感。这种不安全感对社会的影响比八十年代人的影响更大。一个人能明朗的看待自己，知道自己有什么没什么、知道什么不知道什么，就能活得坦然。活得坦然和高兴不是用钱来衡量的，也不是表面成功来衡量的。人的一生要是永远强调自己是否成功，是否在主流，就老会有非常大的不安全感，就一代一代出现精神危机。我不是反对成功，而是觉得成功是一个水到渠成的事情，你在某件事情上做好了，自然就有好的收获。会享受但不要炫耀，这是一个风范，是一种文明，更无须用自己的地位来打击别人。

查建英：对，无论主流还是另类，应该有共存、互惠的心态。前一段在北大教改的争论当中，有位朋友向我解释"海归"与"土鳖"学者的利益冲突时，用了一个词，叫"卡位"，好像是从台湾传过来的。比如说工作只有十份，那么谁先把这十个占住，卡住位子，后来的人就难以竞争了，哪怕你的条件更好。在资源和空间有限而又缺少公平竞争的地方，容易发生"卡位"，它触发了人狭隘排他的本能和有我没你的心态。八十年代的社会主义色彩更浓，好像还不大有这种东西。

刘索拉：八十年代有互助的精神，因为那时候大家很单纯，一起要把事情做好，总是一起探索一些艺术上的创新，也为别人的成就感动。也许是因为那时候我们的世界还很小，谁也没往太远了看。等一出国，发现有那么多国际好处等着，这些好处象征着生存质量的巨大不同，国际基金、商业合同、艺术奖等等。对于音乐家来说，每一场音乐会都意味着下一场的合同，和今后的前途。于是你说的这种卡位的事儿就有了。比如在一个国际音乐节上只能有一位中国音乐家的时候，就会有中国音乐家在下面使绊儿了。经常会发现你介绍一位中国朋友进入某场合，最后你的中国朋友就把你给呛了。出国以后你能感觉到中国人喜欢卡位，特别有竞争心理。所以出国以后的中国人反而危险，比外国人会算计，互相争斗，互相使坏，还非常会利用外国人，非常会吹牛。这点上说，在海外的香港人和台湾人也许比大陆人要单纯。对于他们来说可能是从小地方到了大地方，可算松了口气，用不着计较了吧？我不太了解香港人和台湾人的状态。

查建英：台湾我不了解。在香港住过两年，弹丸之地，人口密度那么高，但我感觉他们的竞争比大陆要规范，因为历史不同、体制不同，他们经过了英国人督制下的改造。而我们这边的体制还在艰难的改革过程中，走走停停，我们离开"文革"也不过三十年，那段历史从没有真正拿到太阳底下来翻晒，很多人竞争起来还带着那股阴毒味道，拉帮派、弄权术……

刘索拉：如果说台湾地方小，必须得争夺，必须得排斥，那这种事情就不应该发生在大陆。在国内的人没有这种生存压力，国内地方大、机会多……除非还是要争着当主流，当祖师。但是社会是变动的，每一个时代会有不同的祖师出现，得学会让位给新的祖师。八十年

代的人是靠名，九十年代的人是靠钱。每一个时代有一个发烧的焦点，八十年代是烧文化——因为长期的文化封锁；九十年代是烧钱，因为长期贫困。未来的风流人物将烧什么？八十年代的人认为九十年代的人俗，九十年代的人认为八十年代的人傻，将来的人肯定对我们大家都会翻白眼儿，因为将来的人会更自然，更接近二十一世纪的本质。

查建英：他们会面临新的问题和困境，但希望不再重犯我们的错误。

刘索拉：八十年代和九十年代的人两边互相看不起，是因为两边都不愿意当普通人。我们需要一种正常的心理，来享受艺术和操作艺术，享受商业和操作商业。生活就是如此平淡和有趣的，用不着干什么都想进入史册，用不着为了自己的成功和别人拼杀，更用不着拿自己家的财产和别人较劲。我们应该对过去的英雄主义教育有一个反省，因为导致悲剧的往往是野心。

查建英：一个正常社会，总会有俗有雅，有大众有小资，有新派有老派，应该各种人都有他们自己的空间，没必要非得排出个座次来，甲乙丙丁分出个高低，再互相排斥。

刘索拉：对，排座次，特可怕。只有农民起义才在乎座次。一个长期文明的社会，所有人都知道自己该在什么地方，所谓安居乐业。

查建英：我有位做房地产的朋友去美国旅行，回来之后很感叹。他说在美国海滩上观察，常有人躺在那儿长时间的看书，特别厚的书，然后戴着墨镜躺那儿想半天，再接着看。另外，每个城市都有很多一边跑步锻炼一边戴着耳机听音乐的人。他发现这种情景在中国很少能看到，于是就归纳了一句：中国人在活着，美国人在生活。我觉得他这个归纳很有意思。这个区别就是说，同样在活，中国人老在急急忙忙的赶场，生怕错过，因为这个机会今天有，明天可能就没了，过了这站就没车了，也许又天下大乱了。在这种情况下，他工作起来很容易抱投机甚至赌博的心理，玩起来呢，又可能是一种昏天黑地及时行乐的放纵。这样的人没有深谋远虑，他有兴奋点、有快感，但没有境界。其实，在西方住长了，我们知道悠闲的调子在欧洲更容易看到，美国有很多工作狂，美国人生活的座右铭是 work hard，play hard——拼命工作，拼命玩，但无论工作还是玩，其中都注入着一种精神，我想这与他们长久的信仰有关。

现在的中国经济迅猛发展，但人心底还是有种不安全感。因为这个社会一百年来不断在变动，而且一变就非常剧烈，最后大家觉得什么都不可信不可靠，除了眼前看得到的利益和快乐。贫穷的乌托邦可怕，繁荣的乌有之乡也可怕。大家乐于看到中国现在是世界上最大的投资市场、消费市场，但我们是否也是世界上最大的灵魂市场？我们有十三亿人口，这十三亿人的灵魂依托在哪里？有位美国俄亥俄州的女法官来中国巡回演讲，旅行了一圈之后对我说：我这一代美国人也就赶上六十年代和越战那么一次，都觉得我们经历了很强的社会震荡。你们中国人经受了那么多次震荡，还都那么大幅度，真不能想像你们心理上是怎么适应的？我无法回答她这个问题，因为在很多事情上我觉得我自己从来没有真正适应过。在这种情况下，你看到周围人各种各样的心理扭曲、不平衡和不健康，你觉得难受，有时忍不住要冷嘲热讽，但你明白你其实无法苛责。把任何人扔到这种历史里过一遭，他/她也会得心症，是不是？九二年我去莫斯科，莫斯科和北京有某种古怪的类似，所以我与莫斯科人很容易有亲切、相通的感觉，记得当时一位莫斯科朋友喝着伏特加对我说：俄国人需要麦当劳、需要民主，可是最最需要的就是心理治疗。这朋友叫安德烈，我至今记得他长了一张像花朵一样娇嫩敏感的嘴唇。

不过呢，从乐观的角度讲，尽管我们出了种种问题，就像我，在美国住了那么多年搬回来，还会感觉到这地方一方面乱七八糟，一方面生气勃勃。它有好多地方不规范，小儿科，令人难堪，还有好多事情气得你想跳楼，可也有各种各样有趣的事情在发生，包括那些让你哭笑不得的人和事。恰恰因为变化快，有很多东西把握不住看不清，难以预卜明天，所以也

许你可以做点儿事情。而且你会为在这种环境里头脑清醒坚持工作的人感动，你会特别尊敬他们。这种生活有它独特的魅力。

刘索拉：对，是，中国人经历了这么多的动荡，有一种心态是任何地方都没有的——随时可以让自己身在其外。因为我们经历了那么多失落，所以再怎么失落都不太要紧了。一方面大家都想过天堂的日子，但随时都可以马上享受地狱。前两天北京发大水，就是下大雨造成的，第二天，报纸上登的头版头条新闻就说，北京人为此太兴奋了。这种情绪要是在任何别的国家里，都是很悲伤的，房子淹了，财产没了，情绪混乱了等等，外国居民会说，这么大的雨怎么不掏沟？保险公司怎么赔偿？但是北京人说，我这辈子没有看过北京被淹成这样，下这么大的雨，我一点儿都不害怕，就是太兴奋了，觉得太好玩儿了。这真是典型的北京人心态，天塌了还得看热闹。

查建英：北京人有一种把生活当成一台大戏看的心态，他觉得这戏就得锣鼓喧天，就得出点儿事，有人得发财，有的人可能就会倒霉，然后大家摇着扇子，在那儿乘凉时都有故事可讲。也都不想下头这个孙子儿子再继承什么财产，都备好没有，这些都不太费神去想。

刘索拉：不想，没有这个计划，北京人的魅力就在于此。北京人喜欢凑合，今天高兴，大家就都高兴，明儿就不知道了。今儿就今儿了。北京城经历了多少社会的大变动呀，换了多少朝代呀，所以北京人拥有的特殊心理，是国外人不懂的，国外人看到北京人这种情况就着急，说你们怎么能这么消极呀，你们怎么不干点什么？北京人说，干什么呢？这不是挺好的吗？北京人这种反应，我觉得挺特殊，也特舒服，世间难得，挺好。

查建英：你绕不过去这个，这地方就是我们的老家，甭管好赖，它永远揪着你的心，你惦记它、盼着它更好。不像美国或者欧洲，制度全都建成，社会很成熟，而且都建成好几代了，一切在一个稳固的轨道上进行，你从生下来就知道你大概会上什么学校，上完学以后你大概会找什么工作，然后多少岁数以后你大概买什么房子，买什么车，然后开始抚养下一辈，怎么怎么样，然后养老金。倒是安心，但我觉得这要成了一种惯性也压抑、也无聊。倒是享受，但光是坐享其成也有些别扭，毕竟是别人的“成”：人家几代辛苦铺了路种了大树，你搭车来乘凉了，有点占便宜的感觉。

刘索拉：所以话又说回来了，你要是心态正常的话，想想八十年代出现的事也挺好玩儿的，跟北京发大水似的，突然下了场大雨，马路上全是沟，下水道全都不通，水都积在马路上，车都不走了，白菜和西红柿都飘在水上，大家都发疯，然后又觉得特别高兴。八十年代不就是这种感觉吗？

查建英：也是一场戏。你就说刘再复，就是当年社科院文学所的所长，他那时一演讲文学主体性呀什么的，据说有上万人去听；在公园里办诗歌朗诵会，能站满了人；把尼采、海德格尔译过来，居然能成畅销书。

刘索拉：是，我们班同学的那种现代音乐会居然能够卖黑市票。所以说起来国外人都不相信，说作曲家的现代音乐会怎么能卖黑市票？跟流行音乐一样了，怎么可能呢？都觉得特别奇怪。但是这些事就是发生了，而且呢，还是一个挺好玩儿的时代。

查建英：所以人心里面本来就有一种很矛盾的东西，一方面他希望做一个正常人，另一方面太正常他又觉得很无聊，所以他又希望有一些不正常的事情发生，他能有的时候发发狂。就像理性和非理性一样，他不能永远在理性上，理性到头了他会转向非理性。

刘索拉：所以反过来咱们也不能批评八十年代太狠了，把八十年代骂了一通，批评得体无完肤……

查建英：其实它还是挺可爱的。

刘索拉：所有时代的变化，都跟那个发大水的公路似的，站在里面玩儿水，玩儿垃圾，是不是一样的感觉？

查建英：当然发大水绝对不是个常态。一年三百六十五天老发大水你绝对淹死了，但是

有时候下那么一场，你觉得挺兴奋的。

刘索拉：时代的大潮也不是一年三百六十五天都来的，八十年代的风潮也不是老有的，就那么一回，以后也不会再有了。比地震还少有。回头看，只能观赏，不能把它变成负担，也不能把那种兴奋变成今后生活的焦点。生活不是必须每天都有那种偶然性的兴奋、那种光环、那种运气……

查建英：撞大运……

刘索拉：永远生活在撞大运的感觉里，其实挺没劲的。生活不是这样的。如果谁撞上了什么运气，明白那是一个偶然事件，然后就完了。

查建英：而且说实话，人的心理承受能力也有限，人其实需要生活在平缓的底子上，然后有时起来一些浪花、有时打雷闪电。

刘索拉：从偶然事件走出来的长期怀旧肯定会造成挺扭曲的心理。比如像西方的嬉皮运动，那些嬉皮士也都是弄潮儿，但在嬉皮运动过去以后，那些特别怀旧的人就找不到北了。

查建英：六十年代全世界很多地方都发生了激烈的社会运动：中国闹“文革”，东欧出现了反极权反苏联运动，西欧美国那边是反越战、女权、性解放、摇滚和大麻。看上去都在反权威，其实很不一样。中国八十年代又来了一场集体兴奋，有很多可贵的东西、令我们今天怀念的东西，可惜仍然不成熟，仍然是“青春祭”，最后家长出来拎着耳朵教训你一顿……

刘索拉：中国的“文革”不是自发的，所以不能算是真正的青春浪花。也因此八十年代的热情就特别的旺盛和真诚，像是一个饥渴的人找到了真正的爱情，干柴烈火。九十年代商业上的大派对又像是一个长期穷疯了的人突然找到了金矿，又是干柴烈火。如果社会的发展正常的话，这种干柴烈火的风潮就不会老是出现了。西方的嬉皮运动也是由于西方中产阶级社会对青少年的长期压抑而造成的一次爆发性的反抗。也许下一个浪潮就该轮着年轻人反叛我们了，反叛文化反叛物质反叛成功，

那时候大家再怀旧吧。这都是有可能的。德国现在的音乐家就不追求成功，是因为德国现代主义音乐大师们曾经太成功和太有影响了，现在的音乐家就觉得那些成功毫无意思，不过他们并没有放弃，而是更纯粹的追求新意。中国离那种真正精英式的洒脱还有一段路呢，咱们要经历的各种阶段还多着呢，下回又是一台什么戏还不知道呢。我们就活吧，我们这一代注定要经历够外国人活好几代的转折。

查建英：该怎怎了。

刘索拉：可不是吗，该怎怎。

《八十年代访谈录》之田壮壮

Tian zhuang zhuang

一九五二年生于北京的电影世家，一九八二年毕业于北京电影学院导演系，也许从出生第一天起就注定会与电影结下一世情缘。

在“文革”的风雨中长成。红色梦魇结束，走进电影学院导演系求学。在这里，有了第一部胶片作品——《小院》。

从电影学院毕业后，作为北京电影制片厂专职导演，从《红象》、《猎场札撒》、《盗马贼》到《蓝风筝》，每一部影片都是缘自内心深处对于电影不灭的梦想。

二〇〇〇年，在沉寂十年后，再执导筒——重拍《小城之春》。明知不可为而为之，这样的举动是为了向费穆致敬，向中国电影致敬。

二〇〇四年的一部纪录片《茶马古道系列之德拉姆》是为寻求一个可以让心灵、梦想坦然的空间。

二〇〇四年底远赴日本拍摄“昭和棋圣”的传奇故事——《吴清源》。在这段创作时光中，有了对于电影、对于人生更为透彻的感悟。

【主持人手记】

田壮壮身披灰色外套，似乎是缩在椅子上，访谈当中烟抽得很凶，很多时候弯着腰、低着头，声音有些发，像是在边想边说，然后忽然抬起他那张线条分明、刻满经历的脸。二十世纪八十年代他说过一句让人印象至深的话：“我的电影是拍给二十一世纪的人看的。”

多么年轻气盛！多么八十年代！那时候他怎能想到二十一世纪的中国是今天这个样子？有谁能想像得到？

以前不止一次听人讲过田壮壮尊师重友、提携后进的事情，他在电影圈里的口碑似乎像他那位著名的父亲一样好。好像是姜文有回说过：有的人号称扶助青年导演，远看他在浇花，走近一看其实他在浇开水。田壮壮不是，是真帮。于新人如此，于故人亦是。二〇〇五年正逢张暖忻辞世十周年，娜日斯便曾对我私下感叹田壮壮如何热心操办在北京电影学院纪念她母亲的活动。这次访谈我是第一次见到田壮壮，感觉得到他的诚挚，不爱拿别人说事，主要反省自己，他讲话时有一种沉思的调子，但似乎也有一丝隐约的消沉——也许是我的幻觉？访谈那天是个寒冷的冬日，北影厂外的天空阴沉肮脏。访谈录中关于中国电影体制和电影现状的讨论本来更多，后来田壮壮可能觉得太长，整理时删掉了不少，我觉得有点可惜。

日期：2004 年 12 月 30 日

地点：北京电影制片厂

查建英：八十年代初北京风行看内部片，请先讲讲您上电影学院时看片的情形。

田壮壮：电影学院肯定是看片子最多的一所学校。当时我们院长有一个统计，好像看过八百部。学校给找的片子，有世界电影史上的、中国电影史上的，剩下的都是从使馆、文化交流团体那里来的过路片，经常会有，也不知道在哪儿出现，电影学院有时候会把这些片子借来，在学校食堂里挂上一块幕就放。从中国电影资料馆里也调来很多。

查建英：你是电影学院七八级，对吧？

田壮壮：对，实际上是正式恢复高考后的第一批。我当时已经在农业电影制片厂做了三年摄影助理。那时候年轻人都喜欢摄影。其实我当时对电影本身没有特别多的感觉，我不大关心社会上的事，是一个比较游离的人。电影学院招生的消息我都不知道，是我们单位一个头儿给我打了个电话，说电影学院招生呢，你应该去读读书。当时我在大寨，农影厂在那儿有个记者站，做得好的人在那里镀半年金就可以当摄影师。

我去过三次大寨。“文革”初期串连的时候去过，我们几个人一路从北京徒步走到延安。那时顶多十五岁。帮助大寨修梯田的时候，跟每个人都握过手，像贾进财、郭凤莲、陈永贵，只有陈永贵的手一个子都没有。当时握着这双手的时候就觉得跟宣传中的印象完全不一样。贾进财的手简直就像铁板一样。那时我带了一顶里外都是皮子的帽子，老头觉得特别新鲜，非要跟我换帽子戴，老头很可爱，陪他垒了一天的石头。当天晚上回到住处就被抓了，因为我们带着防身的刺刀（就是学校红卫兵抄的三八枪的刺刀）。当时派性斗争挺激烈的，他们以为我们是要刺杀陈永贵呢，就把我们几个给抓了。抓完了很快被放了，让我们特扫兴，就走了。

第二次去大寨是我当兵拉练，应该是一九七三年，“九一三”事件以后，部队住在大寨。陈永贵那时候已经是副总理了，跟三十八军首长见面，那个时候我在三十八军后勤做宣传干

事，就是图片记者。

查建英：你在部队几年？

田壮壮：一共五年。那次印象也特别不好，觉得部队特别奢侈。原来在基层当兵，到军后勤做机关干部的时候，发现差异太大了。当兵时吃的是小米和大米混合的那种“二米饭”，但在军后勤全部都吃罐头，满车的罐头。后来陈永贵来了，坐在那儿一棵一棵地抽着“大中华”，我负责拍照片。因此我对大寨一点好感都没有。

第三次去，其实我明白如果我要在大寨坚持半年，就能回农影厂当摄影，但还是觉得坚持不下去。知道电影学院招生的消息以后，我就给厂里打了一个电话说我想考试。我考电影学院也挺奇怪，糊里糊涂的。

查建英：哦，我还以为你出身在电影世家，从小就在这个圈子里……

田壮壮：但我是一个没有什么生活目标、没有什么上进心的人，一直都是，到现在也是。

查建英：但随便一考就考上了。

田壮壮：我觉得可能什么东西都是有缘分的，需要一个时机。我先去考摄影系，年龄超了，二十五岁了，摄影系只要二十三岁以下的。

查建英：你是五几年出生的？

田壮壮：一九五二年的。考摄影不成，只有报导演系。我从小在片场跟所有的人都混过，从来没跟导演混过，是觉得那些导演每天就坐在椅子上，不知道他是干什么的；别的人都在那儿忙忙叨叨的干事，就是他坐椅子上挺威严的，也不愿意去跟他接触。但这些导演也都认识，平常叫叔叔大爷的，可就是不愿意过去。

查建英：你说的就是北影厂吗？

田壮壮：就是北影厂。所以当时根本就不知道导演是干嘛的，脑子里就没有导演的意识，报就报吧。晚上考完以后，有人给我妈妈打了个电话，然后她就找到我说“学校的老师不认识你，也不认识我，因为你父亲在电影口里口碑特别好，他们挺希望你能够入学的，但就是觉得你太吊儿郎当，不认真准备，你复试的时候能不能认真点？”我是准备复试的时候开始认真。复试也有很多奇怪的原因。比如考政治的那天，爸爸的一个老战友，塞给我一张当天的报纸，那天是五月二十三，报纸讲的是双百方针。果然，“双百方针”是一道八十分的题。考影片分析的时候，放映的是《英雄儿女》，我父亲主演的片子，导演叫武兆题，不知道为什么我居然记住了关于导演处理一场戏的想法，那时我六年级，他在我家里和剧组谈戏的时候讲到的。关于现实主义和浪漫主义的处理方法，我就分析了他的这段导演处理手法，肯定比别人分析的要贴切得多。

查建英：好像是巧合，但结局早已注定。

田壮壮：都在冥冥之中。要换别的一个影片分析，我会写得很糟糕。反正也没考几样：一个故事，一个影片，一个政治，还有一个作文。就考这么四样。作文考的是《金水桥》。当时正好是“四五”天安门事件刚过。其实每个人都会写这段，但我那时候天天在广场拍照片，一直到最后一天，这段就写得很生动。所以，考电影学院可能是冥冥之中的安排。

为什么大家当时特别爱看电影？一个是长年的文化窒息，另一个就是“文革”这十二年的大学没有新的教材，拿过来都是五十年代和六十年代教材，老师也不知道怎么教。这批学生比老师的阅历一点都不差，老师没有办法教，那么只有大家一起看电影，一起聊天，一起讨论。电影学院这一批所谓“第五代”为什么特殊？他们等于在一个完全开放、师生同教的环境下成长的。电影理念、政治理念、连同道德理念，包括弗洛伊德、萨特，每天课上课下，这些都是大家讨论的话题。

查建英：听上去比美国的研究生讨论课还活泼，老师和学生一起学。

田壮壮：老师只讲一些基本元素，什么叫近影，什么叫特写，剩下的就是你去做。你写

东西，老师只是念，相互之间念，因为老师也没有办法明白为什么，那都是真情实感的东西，老师也会觉得很好。

查建英：你是指学生创作的剧本？

田壮壮：对，那些剧作写的几乎都是他们自己家里的事情、个人的命运，所以都很结实。

查建英：讲不讲以前的电影剧作？

田壮壮：没有，基本上没有讲过。所以在这种氛围下，其实大家都像干瘪的海绵一样，突然间放到水里，不停的吸，每个人都吸得满满的。

查建英：头一次看欧洲片的时候，特别是那些现代主义电影，会不会觉得莫名其妙，甚至很反感呢？

田壮壮：没有那么邪乎。所有的电影，应该说每个学生看得都是特别认真，因为对于他们来讲都是新鲜的。没有人说欧洲电影看不懂，就要排斥，比如说像《八又二分之一》、《去年在马里扬巴》等等。也没有人说苏联电影就一定好。老师们最推崇的就是苏联电影：《士兵之歌》、《第四十一》、《雁南飞》，因为是他们上学的时候的经典之作。但这些作品融在欧洲作品里，也并不出色，你只能说社会主义国家的电影文化能到这个程度，比中国要好很多。

当时各种思潮流派很多：现代主义、结构主义、魔幻现实主义，还有以前的传统现实主义，等等，我觉得每个人实际上都不排斥，都在吸收，因为你没有力量排斥，你没有自己的东西，那时候没有主见，只有毛泽东思想，你只有这么一样东西。可能是到毕业以后。第五代电影成熟，可能是在八十年代末期。

实际上我当导演是在毕业前开始的。一个特别偶然的机会，学校电教中心进了套设备，想拍部电视剧，就是教学片，找导演系的人。那时候导演系的人都实习去了，就是我跟现在我们的一个副院长谢晓晶，还有一个叫崔晓琴的女孩，我们三人没有去。这是一九八〇年。结果毕业前我拍了四部片子。

查建英：但没公开发行？都算学生作品？

田壮壮：不是，也不知道算什么，就是你干活了。这第一部作品改编的是史铁生在《未名湖》上发表的小说《没有太阳的角落》。

查建英：哦，那是北大的学生刊物。

田壮壮：把那个短篇改成了一个电视剧，接着给“儿影”拍了一部儿童片《红象》，回过来又拍了一个叫《小院》，作为我们的毕业作业。毕业之前又去电视剧艺术中心拍了一个《夏天的经历》，单本电视剧。所以我毕业之前已经有过四部作品了，到现在电影学院也没有过这种案例，就是没毕业已经做导演了——我从没做过场记，没做过副导演。

查建英：当时对拍电影有自己的想法了吗？

田壮壮：有两点我心里是比较清楚的。一就是电影有它自己的语言，这点我非常清楚。但是那个时候比较极端，排斥剧作，排斥对白，排斥交代，排斥一切非影像化的东西。从《猎场札撒》到《盗马贼》，已经到了非常极端的程度。

查建英：哦，后来八十年代的所谓“先锋小说”也有这种倾向，把小说当做风格化的语言实践，排斥情节、故事甚至人物。看来你更早，从毕业前那四个片子已经开始了。

田壮壮：一直是这样的。对，甚至排斥无声源的音响。那个时候一直在追求真实。最喜欢的是法国的“新浪潮”电影，就是那种比较个性化的电影。

查建英：《四百下》？

田壮壮：对，《四百下》、《喘息》都是我最喜欢的电影。我不太喜欢费里尼，不太喜欢他的《八又二分之一》，但是我又特别喜欢他的《我的回忆》，特别喜欢那部电影。我更喜欢安东尼奥尼。我觉得，电影、摄影机进入人的大脑很难，表现人脑里那种意象性的东西是绘画的任务，电影更多的应该是表现看到的现象。

查建英：小说可以大段写心理，电影不太容易。

田壮壮：对，适合文字，因为它跟脑子比较同步，跟眼睛不同步。电影或者写感受，或者写一种氛围。我毕业以后第一部戏拍《九月》，是一个写幼教老师的，然后就拍了《猎场札撒》和《盗马贼》。在这个过程当中，其实我内心里还有一个根深蒂固的对“十七年”的批判。十三中全会上对“文革”全面否定，但把“十七年”保留下来了。

查建英：“十七年”指的是从建国以后一直到“文革”是吧？

田壮壮：对，其实这是政治潜流、派系争斗和建国方针、经济方针争论最激烈的时候，一个长时间的斗争导致了“文化大革命”的爆发，就是诸多矛盾的总合，到了一个最后没有办法解决的时候，才会有这么一次大的爆发，这算中国的一个大摇滚吧。

查建英：走到极端了。

田壮壮：对，是一个极端的现象。也证明了治国和经济方针的严重失误，导致的结果就是“文革”，再到改革开放；这个发展是个必然。我那时对“文革”中的这些事情有一些思考……我不是一个喜欢研究哲学和理论的人，也不是一个爱思考的人；是特别凭直觉办事的人。但那段时间正好是我的成长期；我是一九五二年出生的，从六七岁的时候就会观察东西、感觉事物，从儿时一直到“文革”，我是实实在在经历过的。在这段成长过程中，我慢慢地消化了很多东西，感受到很多东西；这些东西会一点儿一点儿从记忆里、从印象中浮现出来的，也就会对这些东西有一种批判。

查建英：那为什么《猎场札撒》和《盗马贼》是对这个“十七年”的批判呢？

田壮壮：怎么说呢，实际上是用了一种独特的影像，叙述的其实都是很肤浅的感受。

查建英：怎么肤浅？为什么肤浅？

田壮壮：我是觉得略有一点无病呻吟；应该说句最通俗的话，是使挺大的劲放了一个小屁。

查建英：也许这挺大的劲主要是使在一种“形式的革命”上面了。

田壮壮：当然了，作为我自己来讲，比如《猎场》，其实当时是源于一种感受。看蒙古史，研究成吉思汗史的时候，我发现有一些东西对我很有启发，特别有意思，就觉得是个挺深刻的东西，非要想说给人家；但又不想直着说，就导致了《猎场》这么一种状态。

查建英：啊，起因是这样的。

田壮壮：对。什么叫札撒？札撒就是法律的意思，制度的意思。成吉思汗打到欧洲以后，看到欧洲的社会有制度，有定律，于是他就把蒙古族的和欧洲的很多东西融合在一起，制定出来很多朝令，也就是说咱们现行的法律，铸在一个生铁板上，这个铁板就叫“札撒”。当时我看到一条特别感动，是关于围猎的法令，非常有意思。蒙古人的围猎很有意思，一大群人去轰猎物，把所有的动物都轰到洼地里面，然后再射杀；但是有一个规定：谁先发现的是属于谁的，同时发现的各人一半，对小动物，就是幼儿类的动物，不准射杀。还有家里没有劳动力的，不能来参加守猎的人，今天参加守猎的人要分给他一部分。

查建英：挺公平的。

田壮壮：对，非常有意思。你会觉得这个法律的订立，有一个生态保护和整个群类的一种温暖在里边。但是在“文革”期间人们的那种参与和狂热是完完全全没法律和制度的。当时我觉得，在原始掠夺的过程中，还有一种温暖、一种保护，而在今天和平时期却没有这种东西。当时拍《猎场》想去表现这种东西，其实是源于对“文革”的一种感受。当时这个电影我拍来拍去，影像集中在草场和猎场这种对位的东西上。就是视觉上的东西，故事也没说清楚。

查建英：结果歪打正着，因为四九年以后的中国电影老是强调内容，所以当时有所谓“形式美学热”。大家看《猎场》这种片子兴趣就集中在画面上，认为有视觉冲击力，好像一幅

幅画似的。但你心里想的这个事情当时还真的是没人看出来。当时没有评论者把这个分析出来吧？

田壮壮：我的电影没有评论者。

查建英：没有吗？对了，当时反应好像是"田壮壮的电影看不懂"。

田壮壮：没有人写评论。

查建英：晦涩嘛。但你现在这么一说，原来肚子里有这样明确的想法。

田壮壮：接着就是《盗马贼》，实际上还是对"文革"的一种感受，关于人神生死。实际上，这个藏族人物有一点借题发挥。当时不能写汉族题材，写汉族题材通不过，那只能写少数民族。

查建英：《猎场》也有这种考虑在里面。

田壮壮：对，其实都是同样的原因。我觉得《盗马贼》是对神的一个背叛。为什么呢？他要生存，只能偷马，但是他有了孩子，为了孩子的生命他放弃了偷马，他去做最劣等的职业。但活不下去的时候，他重操旧业。就这么一个简单的故事，实际上就是一个对神的皈依和背叛。其实我拍这些的原动力肯定是来自于"文革"。

查建英：真够隐晦的。看来"文革"是你成长期里最大的一个事情……

田壮壮：对，还是有"文革"情结。自己有一种潜意识的对过去生活的认知和情结，但学的是电影，又是一个影像化的东西。当时不想有故事，要极端影像化。但是又想表达内心的感受，这时候就会对某一个具体题材产生兴趣，一个可以承载你内心要宣泄的题材。至于说别人说看得懂看不懂，我觉得不重要。我从来就不愿意去跟任何人解释我的电影，因为我觉得讲了就不是电影了。看懂多少就是多少，不懂，看画面好看也可以。电影这东西就像书似的，有的人这么读，有的人那么读，干嘛非得说我写这个你没看懂，我得让你看懂。

查建英：当时你有一句名言：我的电影是为二十一世纪的观众拍的。好，现在真是二十一世纪了，你也干脆把心里这意思挑明了说出来了。

田壮壮：实际上八十年代对我的重创是在拍完《盗马贼》之后。《盗马贼》一九八四年拍完，一九八五年审查。当时我跟伊文思先生是忘年交。他看完了《猎场》以后特别高兴，但《猎场》审查没有通过。他当时是文化部的艺术顾问，那个时候电影还属文化部领导，伊文思给夏衍打了一个电话，说我看到了一个好电影。我印象特别深，伊文思看完说了这么一段话，他说我没有见过如此美丽的地方，这里的天、太阳、人、草原都是真实的，他说我第一次看到让我觉得这么真切的人。当时赵中天问"你能说说《黄土地》吗？"他说，"那也是一个值得说的电影，但是我现在不想说，现在我只想说这部电影"。

查建英：《黄土地》也正在审查吗？

田壮壮：两部片子同时完成的。《黄土地》通过了。伊文思当天晚上给夏衍打了个电话，说我看到了一部好的电影，据说没有通过。夏衍就请丁桥和石光宇复审这部电影，其实就是批评我这部电影，他们说：你拍这电影给谁看，谁又能看得懂？

查建英：他们也并没有从政治上批评？

田壮壮：没有。然后又说：这个电影呢，现在给你通过了，但是你以后少拍这样的电影。后来，我就去拍《盗马贼》，拍出来后，正好是伊文思还在北京筹备他的那部《风》。"文革"时周恩来请伊文思来拍了《愚公移山》，我不知道你听说过没有？

查建英：听说过没看过。

田壮壮：耗资若干，结果呢，他拍的是假的。

查建英：但他是友好人士，"中国人民的朋友"嘛。

田壮壮：他跟中国共产党有一段非常奇特的渊源。中国共产党的第一台摄影机是伊文思送的。他是荷兰人，被荷兰驱逐以后，一直在外面漂泊。他在法国拍了很多东西，是早期拍纪录片那批人中的一个，他拍的《雨和桥》是唯美主义的纪录片。"二战"之后拍集中营，

他拍的非常出色。四十年代抗日战争的时候，记不清是由美国还是由联合国组织的一批人来中国拍战争对中国的影响，他拍了一个叫《四万万人民站起来了》。那个时候他到了南京、上海、西安，他感觉有问题，然后到了延安，他看到了一种新景象。那时的延安确实是朝气蓬勃，他就把他的摄影机和录音机送给了共产党。这是中国共产党第一部摄影机，之后中国很多电影实际上源于他带来的这部摄影机。

查建英：你是说革命电影。伊文思这个名字耳熟，但对他具体作品实在没印象。

田壮壮：一九五七年周恩来请他来拍，他拍了一部叫《春雨》，写稻田的，就走了，一部没有什么影响的电影。“文革”的时候周恩来又请他和安东尼奥尼来拍反映中国的电影，安东尼奥尼就拍了一部《中国》。

查建英：这个倒是知道，当时被认为是反动作品。伊先生拍了一个什么呢？

田壮壮：他拍了《愚公移山》，十八集，是他筹的钱，拍星火燎原啊，大庆工人啊，赤脚医生啊，拍的非常多，都拍完了，准备发行了，中国“文化大革命”结束了。突然间，他才明白他拍到的所有都是假象，都是组织给他看的，他特别伤心。他就一直想拍反映中国政治的一部电影叫《风》。正好他来筹备这个片子的时候看了《猎场》，看了《盗马贼》，那个时候我们已经是非常好的朋友了，忘年交。

查建英：他那时候都多大岁数了？

田壮壮：七十多，他大我四十多岁。他每次来的时候都会约我到北京饭店去跟他聊天，问我你拍什么新电影了，跟我商量他那个《风》的一些结构，他说你觉得应该怎么样。看了《盗马贼》以后他没说话就走了，我觉得很奇怪，晚上给我来电话，他说你原谅我没有发表看法，我没大看懂，你能不能安排我再看一次。我又安排他看一次，是他跟阿城的爸爸钟惦棐一块儿看的。他看完了以后跟我说：“这次看懂了，我觉得是一部很伟大的作品。”

查建英：他看懂你心里什么意思了吗？

田壮壮：他看懂了，因为我们俩聊的挺多的，他比较了解我。钟老在看完这部影片后还组织美学小组的人看了一次《猎场》。

查建英：美学小组？

田壮壮：当时有一个电影美学小组，是钟老在中国电影资料馆专门组织的，一直想搞一本中国电影美学，后来没有成，老先生就去世了。这本书现在整理出来了。当时李陀、倪震、钱竞，还有社科院的一批人，像郝大征，都参加了。钟老看完了《猎场》出来后就说了一句，“这两部电影，影评也没有，评论也没有，是影评界的耻辱”。后来钟老的爱人对我说钟伯伯在给你写一封信，他去世了，这封信没有寄出，我收到书里了。

查建英：最后发表了吗？

田壮壮：我不知道，我从来不关心这些事。这是拍这两部戏的一个背景。后来伊文思就把这部电影介绍给了贝特鲁奇，那已经是一九八六年了，当时贝特鲁奇在中国拍《末代皇帝》，他看完了以后说，你赶紧寄到威尼斯电影节，我是威尼斯电影节这一届的主席。那时候我不知道威尼斯电影节是干啥的。我就说我干嘛要给你寄一个电影呢。

查建英：也就是说你们这批导演到一九八六年还对国际电影节没有什么意识呢。都这样吗？还是就你这样？

田壮壮：我是这样，我不知道别人。

查建英：《红高粱》那时候还没送去威尼斯吗？那个一送出去，纯真的年代也就结束了。

田壮壮：我不清楚，但《黄土地》已经去了很多国家了。

查建英：但是还没得奖吧？

田壮壮：怎么没得奖啊，夏威夷电影节，还有南特电影节。虽然不是什么了不得的电影节，但是去了很多了，也是风靡全世界。后来他就说你给寄到威尼斯，我说，寄威尼斯寄什

么地方啊，寄给谁啊？他又找了一个朋友来帮我，后来我说算了，我没有那么多钱寄这些东西。我怎么有那么多钱寄一个电影拷贝出去啊，而且还要求英文字幕什么的。我怎么可能给他寄呢，那时候我怎么可能给他做呢。那个时候，也就是在拍完《盗马贼》以后，我第一轮拍电影的激情完全被电影局给击垮了。我每部电影都是拍的时间比审查的时间要短很多很多。

查建英：最后《猎场》不是通过了嘛。《盗马贼》呢？

田壮壮：那是一外国前辈帮我通过的。《盗马贼》审查的时候在电影局，电影拷贝都做完了，陕西省委都通过了；而坐在电影局审片室的时候是这样：他们说我让你剪哪儿，你就剪哪儿。我让你剪哪个镜头你就剪哪个镜头。然后说，你要是为了通过，你就必须得剪。我说那就剪吧。因为大家劳动，花西影厂的钱，不可能不给人家完成这部电影。

查建英：明白。剪了多少？

田壮壮：也没有剪掉多少。但是我认为，把影片最主要的一些东西给剪了，就是天葬的那部分。其实天葬那部分是对人的一个肢解过程。我不是按照现在藏族人的一个方式去解释，而是表现在宗教的状态下肢解人的一个过程。按照我的主题，影片最后的一个故事和升天是在一个很庄严的宗教里边肢解的一个状态。把这一部分整个拿掉了，实际上等于是把影片的魂拿掉了，把对人的叙述拿掉了。

查建英：说法呢，是说你这个场面太暴力？

田壮壮：没有，他就说不希望天葬在电影里面出现。就是这样，反正就是剪剪剪，哦好，我记住了，这里剪剪剪，从哪到哪都要剪，包括音乐和声音都剪了。所以，当时我出来时就跟他们说了一句，我说你这儿像天葬台。我觉得我是挺纯粹的一个人，不是拿电影挣钱的人，我是跟电影一起生存的；我喜欢电影的原因是什么呢，因为它有它的叙述语言，让你着迷；把你的生命，把你的东西注入在你的电影里，它带着你的生命在社会上飘荡着流传着。挺像我这个人的，飘飘荡荡的这么一个人。而且，若干年后你不在了，也许你并不一定希望再来这个世界了，但是你的好多东西还在飘荡着。我当时就觉得中国电影好不到哪儿去，起码在我有生之年好不到哪儿去。拍《盗马贼》当中有两次差点死掉；遇到像泥石流啊什么的，拍摄地点都是在海拔三千多公尺、四千多公尺进行的，回来之后有很长一段时间心脏病特别厉害。这些都没有什么，我觉得做电影的人，这些付出太正常了，是不应该说的。你喜欢它，你就要这么去做，要尽你的全部去做。我没有想让别人夸赞我，但是我希望能让我这点心思保留下来。但是当时连这点都做不到。所以拍完了《盗马贼》以后，大概是八十年代末的时候，我觉得就做一个职业导演算了，谁给我钱，我就给谁拍戏。

查建英：你的意思是，把拍电影当成一个谋生挣钱的手段了。

田壮壮：是啊。我就拿电影挣钱了。其实在这段时间，一直到一九九一年这段时间，我基本上是按照这个方针走的。这段时间拍了四五部戏，挺烂的，特别随意，什么《鼓书艺人》啊、《摇滚青年》啊，包括那个《李莲英》啊什么的，都完全不是自己想拍的片子。

查建英：所以并不是你有意转型。记得当时也有人认为这些片子是你在企图适应一个新时代。

田壮壮：那个时候自己觉得，胳膊拧不过大腿，拧也没有用。到了《蓝风筝》之后，我索性说：我不拍了，行吧？

查建英：我觉得《蓝风筝》倒是你的一个新阶段。

田壮壮：说起来呢，那是一个非常艰苦的操作。到了四十岁，不惑之年了，自己觉得不能再混了，要坚持做，就别为五斗米折腰。拍《蓝风筝》费了非常大的心思，从写剧本到整个操作过程中是我费了很大心计。

查建英：刚才你说：《蓝风筝》之后，我不拍行了吧。这指的是什么？

田壮壮：就是说，从《蓝风筝》之后，我十年根本没拍戏，就等于我四十岁到五十岁之

间没拍戏。

查建英：沉默了很长时间。但《蓝风筝》是你真正想拍的。

田壮壮：那个时候我觉得从文坛状态、电影的趣味来讲，稍好，是有可能再拍的。另外我觉得自己还是喜欢电影的，想拍电影，那就认认真真去做一部电影。但是当准备送审剧本的时候，我就意识到要出事，可是这个剧本我跟一个朋友已经写了一年了。

查建英：是根据一个小说改编的吗？

田壮壮：没有，就是从我的一个概念开始，我们一起聊，写了一年以后，我就觉得我不能够放弃它，我得把它拍完。

查建英：有很多自传的材料吗？

田壮壮：不能算是自传，只能说我太熟悉那个四合院了，我是在那里长大的。觉得我必须把这个东西拍完。那就必须得有一个方针，就是让它活，哪怕是黑户口也得活。所以，一切完全由我操作，一切都是按照我的设计走。

查建英：它跟“第五代”前期的片子不同。以前那种叙述是民族寓言式的，很宏大，到《蓝风筝》突然有了一个比较个人的视角。想问一句，不知道你那时候对日本的一些写实风格的片子，比如小津安二郎的《东京故事》，看过没有？

田壮壮：那个时候看过。我非常喜欢他的作品。

查建英：也许和你的性格有关，你喜欢这类写实的、个人性的电影。

田壮壮：也可能还有一个原因，我们这代人受父母的教育、受党的教育，都有渗透到血液里的一种责任感，就是说可以掉脑袋，可以送命，但是一定要维护自己的尊严、正义、真理。有点古代士大夫的意思。

查建英：知识分子的忧国忧民啊，使命感啊。不少人觉得八十年代的这批人是比较理想主义、有使命感。到九十年代，商业化的东西涌进来，政治上的禁锢也很明显，那你就知道有些东西不能追求了，去追求钱吧。我不知道你怎么看？其实这种划分挺僵硬的。一个人成长期的经历和教育不会轻易随着时代变换就随风飘散的，它已经在你血液里了。比如《蓝风筝》是九十年代的作品，但是它的意识跟你八十年代那种追求是一致的，表现手法变了而已。

田壮壮：我觉得到了九十年代以后，人反而心静了。人家说三十而立，四十不惑，真是这样。到了四十岁，突然间，心安静下来了。电影我不能拍，我看电影行了吧，我想电影行了吧，我帮别人拍电影行吧。

查建英：张艺谋比你年龄大一点，他作为电影人和你的反应很不一样。

田壮壮：其实还有一个问题就是，跟个人的前史有关系，跟你的成长期、家庭教育、生长的氛围有关系。我觉得这是人生道路上最主要的一部分，是你永远也抹杀不了、背叛不了的东西。甚至你的爷爷辈，或者你的太爷爷辈，都会有这个。这就是遗传基因，这个因子在你身上是去不掉的。我觉得我比我爸爸妈妈更过激。我不喜欢看书，也不喜欢看报，不喜欢上网。到现在也是如此。书呢，是挑我自己喜欢的看。我记不住故事，记不住作者，你说：哎，最近看什么好书了？我说不出来。我很自我，看完了，看到自己这儿来了，我不会再告诉你，我也不知道书名叫什么。看电影也是。什么电影，真好看，完了想不起来了，好像是哪个国家的。因为我不懂外语，一系列的这些事都不会弄得特别清楚。我这个人活得挺含糊，挺糊涂的，挺惰性的。我最大的特点就是我永远喜欢一个人想事情。我脑子没停过，在二十四小时里除了睡觉的时间，都在想事情。而且都在想关于电影的事。比如说，我父亲死得很早，一九七四年就去世了，自从我上了电影学院以后，我跟我母亲两个人经常为电影观念争论得一塌糊涂。但是有一次去参加我妈妈的从艺五十年纪念活动，在政协礼堂，很多共产党老干部们都在那儿，她来电话希望我去，我就去了。我买了一大束花，她特别高兴。我说你陪他们吧，别理我，我也呆不住。我就在远处看着他们。当时心里突然间觉得自己挺愚昧的，挺无知的，而且挺浅薄的。

查建英：对他们那一代人缺乏一个深刻的理解。

田壮壮：我觉得他们真的是活得有信念。一个人得信点儿什么，才活得快乐，才活得扎实。他们一群人在一起的那种快乐，让人感动！风风雨雨这么多年，从延安到“整风”再到“文革”等等，他们这些人多少次被打下去又扶起来，打下去扶起来，但是依然那么快乐，那么健康。哎，我当时真的是看了心里很感动。

查建英：对比之下，你发现你这一代其实是信仰动摇了的，之后没有信仰了，变得很茫然？

田壮壮：也不是，我觉得自己始终是一个有信仰的人，但我觉得我没他们那么坚定。为什么？我放弃过电影，拿电影赚过钱。我放弃过很多我应该争取的东西。当时我就觉得自己挺让自己看不起的。这两年我总觉得我先天不好，主要是我受的教育不够系统。“文革”时我十四岁，没有正儿八经读过文学、历史，一切一切应该有的基础知识我都没有，包括古文，缺少了很多很多。因此自己并没有清楚地、清晰地了解人生存的基础：是不是相信生命是神奇的？是否应该有信仰？是否知道活着的价值？我是一个特别喜欢用眼睛、鼻子、耳朵、身体去接触外界的人。所以我老说拍电影的人，如果不接受地气，就别拍电影了。

查建英：对生活、对人没感觉了。

田壮壮：对，也许可以拍很好的商业电影，因为想像力丰富了；但是没有人气了，人已经不是真实的了。我知道自己先天差太多，所以我就说我运气特别好。为什么啊？你看我认识像伊文思、侯孝贤、马丁？斯科西斯这些电影大师，他们都是我的忘年交，我觉得他们都是我的榜样。他们对电影的态度一直在激励我。但是我没有他们那么深刻的信仰。我在四年前开始接触吴清源老先生，然后我拍《茶马古道》。《茶马古道》这个地方呢，是一个充满了信仰的地方。

查建英：这一下就说到这两年了。能不能再把前几年说说？

田壮壮：回过去说八十年代的东西，为什么那么渴望去想清楚一些东西，想闹明白生存的意义和价值。八十年代积存了很多很多问题，到了九十年代，这些东西慢慢在心里发酵；在化合过程当中，突然间就明白了。我记不住任何电影的内容和台词，但是有一句台词很打动我，就是《悲惨世界》里冉？阿让偷了神父的银器跑了，被警察抓回来，警察对神父说他拿了你的东西，神父说这是我送给他的，就把冉？阿让给放了。然后神父对冉？阿让说了一句话，说我们到这个世界上来，应该是给予。到现在我都觉得“给予”是我做人应该信奉的原则。我觉得，在一个基本的原则上，人生道路上，不能够放弃自己信奉和喜欢的东西。这个潜意识一直在心里。

查建英：这个意识什么时候比较明确了呢？

田壮壮：我觉得是一直在慢慢地找，区别在于那个时候我有怨气。遇到困难的时候有怨气。那时觉得我爱这个国家，但这个国家不爱我。《蓝风筝》那个时候呢，可能还会有一点怨气。但是到今天，我没怨气了。

查建英：那片子又没通过审查。

田壮壮：没通过。现在呢，想做的做了，至于别人怎么看已经变得不重要了。为什么？首先自己确认它是否是有价值的、有社会意义的。是完全为私利去做这件事，还是说，这部作品带社会价值和意义？比如说吴清源，我就认为他是中日的一个财富。他不仅仅是棋下得很棒，他更忠于精神的价值，他所说的各种力量要调合，要在阴阳之间调和，不是阴，也不是阳；我觉得他的这个思想特别美妙。就是说，一切东西，包括我们讲话、做事情，都要恰到好处。例如有时候会说，哎，你这电影拍得有点用力过猛啊，那就不好；但你不使劲也不好；要有一个特别好的状态，而这个调和的位置在哪儿，就是吴老师说的中间那个位置——也就是老先生说的“用中”。你可以想想做成的事情是否是这样，做得不好的，不成功是不

是因为失调。从八十年代到九十年代，直至新世纪，都是这样。有人说我是孤芳自赏，但我自己觉得不是这样。我认为我的影片对社会是有意义的，也可能今天有些人不认同，但是我相信全世界会有绝大部分人认同。他不一定看这个电影，但至少我所表述的东西他是认同的。近年来我慢慢从对政治的一种批判和一种否定中走出来，就是逐渐把“文革”中那些火气去掉了；更关心人性的善恶、人的心境。反过来在艺术上，艺术的“境”到底在哪儿？其实它就应该在一个似是而非的位置上。

查建英：不要把它明确地、狭隘地固定在一个地方？

田壮壮：对，我们说来源于生活，但是要是还原于生活，肯定是有问题的。而且你也不可能还原。那么，你提炼出来的东西又不能够飘荡在生活之外，那样就变成一个没有空气、没有阳光的东西。所以对我来讲，创作过程就是去追求这个境，也是最愉快的过程。

查建英：你现在的想法跟拍完《蓝风筝》时似乎又不一样了。

田壮壮：九十年代我没拍戏，到二〇〇一年我也开始在否定我自己。比如说《蓝风筝》，我就觉得太过于写实了。它有写虚的地方，很好；但是那个时候自己并没有完全主动地意识到。从八十年代这个过程到九十年代末心态逐渐平静下来去想事情，想未来的电影，想今天的电影，想自己过去的电影，这种贯通地想，才能够逐渐地转化。到我拍《德拉姆》时已经可以做到不骄不躁。

查建英：在多大程度上你会考虑市场、票房、观众这些因素呢？

田壮壮：我只有一个最简单的考虑：用最低的钱，做到一个最好的品质。这就是我力所能及的了。至于我给你端上盘辣椒，你不能吃辣的，那这没办法了。但是就目前来讲，《小城之春》也好，《德拉姆》也好，都不赔钱。如果我是一个赔钱的导演，不会总是有人找我拍戏。人家不会因为你有点名，就可以让你随便糟蹋我的钱，这不可能。也就是说，我没赚大钱，不像艺谋的电影啊、小刚的电影啊。但这个赚大钱，实际上支出的宣传费有多少，拷贝费花了多少？回报应该是投资成本乘三。但是你要记住，电影不会在第一轮销售就收回成本来，市场第一次给你收回来百分之七十就很可以了；因为影片每年都还在卖。

查建英：这种大片模式还是从好莱坞传过来的，美国也有不少人批评它，认为是一种恶性循环。但上了套了，找不到解决办法。你对这种模式怎么看呢？“第五代”的有些导演现在也走上这条道了，最突出的就是张艺谋：大片，轰炸式的大宣传。

田壮壮：这个呢，我觉得不应该批评。人们不应该去批评这种现象，其实在中国没有电影市场，大家都在渴望有市场，因为有市场就有一个良性循环。在渴望有市场的时候呢，大家都在摸索怎么去做这个市场。

查建英：为什么没有市场呢？市场都到哪儿去了呢？

田壮壮：这个市场不稳定。为什么？举一个很简单的例子。如果《英雄》卖了两个亿票房，那至少应该有四部到五部票房一亿八、一亿五的影片，然后一亿有一两部，八九千万的都有。看好莱坞的票房收益表一定是这个样子的，它是一个金字塔。不可能这边在月亮上，那边都下地狱了，那就等于是一两部影片把所有的钱都吸走了。如果全国整体票房没有提高，那就说明市场没有良性循环。原因在于什么？算一下每年所有国产片的投入和产出是不是成正比，如果是成正比的话，就说明市场是良性的，如果不成正比，是支出多、收入少，那这个国家的电影市场一定有问题。

查建英：老听人在谈国产片危机，已经谈了很久，你觉得症结在哪儿呢？

田壮壮：没有必要谈。中国改革开放也就二十年。电影改革开放，就是说院线可以允许外国人投资实际上才几年而已。我认为，这是非常简单的一件事情：中国的电影制度还是没有适应全世界电影制度的标准。也就是说，当外面的人拿钱进来的时候，狼来了的时候，你怎么办？一个明显的问题：是保护国产电影吗？保护国产电影，关键是能保护得住吗？就像

我们的汽车业，最后还不是做外国人的汽车？这里有政府的态度。另一方面来说任何一个社会主义国家的意识形态的部门都会是拒绝市场化的。中国毕竟是一个治心的国家。就是治人心，治脑子，这个是从历史上延留下来的，挺难改变的。

查建英：是国家的前史。

田壮壮：前史挺难改变的。我觉得这一点做不到，有好多事情就变得有疙瘩，不通顺。另外，一个真正的市场化，必须得从垄断开始。必须得有大型的电影公司来垄断市场，需要有几次生生死死，市场才能够存在。

查建英：你是讲大换血，外资进来整个占领了？

田壮壮：也没有那么容易，得出现垄断的时候才有可能。比如说美国八大公司垄断多长时间，后来八大公司慢慢垮了，然后又变成好多新公司；新公司又和八大公司融合在一起，包括日本的索尼公司去买美国电影公司。但是在美国电影市场坚持最长久的就是这八大公司：米高梅、帕拉蒙、哥伦比亚、环球，还有迪斯尼等等。其实这八大公司在竞争这个市场，最后有垮了的，有没垮的。还有有财力的公司不甘于垄断，打破垄断，比如米尔马克斯等等，一定是要打几回才行。但是在中国，没有一条健康的院线。现在的电影院是什么呢？很简单，就是旅店。你租房吧，今天没别的了，就是这房子，你租不租？但是真正的院线和真正所谓制片业院线，仅以美国院线分账为例，有可能第一周你才能拿电影院票房的百分之十，你想放映，百分之十票房分账你放不放？百分之十同意放；那好，到第二周的时候，你拿票房的百分之四十，到第三周你拿百分之七十。这说明你的电影强势，制作强势，和电影院产生实际利益关系。我觉得现在还根本无从谈起中国电影市场化，太早了。

查建英：那在对这个基本结构无能为力的前提之下，你觉得什么是可为的呢？毕竟你还是在做电影啊。

田壮壮：我觉得做电影很辛苦。有一个题材，有没有人喜欢，被不被支持，只要尽心尽力的把它做了，觉得问心无愧，对得起天地，对得起人，我觉得就行了，就踏实了。剩下的说是票房好坏，得奖不得奖，那都是你的运气，都是身外之物。我是一个导演，能做的就是把自己生命注入在影片里。现在喜欢电影的人那么多，想拍电影的人，想做电影的人，甚至比看电影的人还多。另外，DV 这东西出来了。你说 DV 这东西有什么好？也很奇怪，你说它不好吧，它普及了视觉、视听艺术。你说它好，它把所有的东西，全部就按照眼看到的东西给你展示出来，就是最简单的写实式的一种东西。有可能碰到一个好题材，谁都没拍到，你拍到了，可能你就出来了。但是呢，你这个东西对电影制作的品质来讲是整体下降。

查建英：往好处想，也可能这种技术普及造成了一个特别大的基数，为其中少数真正有才华的人提供了冒出来的机会。但如果大家都是在一个历史文化断层里生长出来的，那人数再多，基本构成是一样的。

田壮壮：其实中国人最不缺少的就是人才。中国人多啊，十三亿人，十万分之一的比例计算，比任何一个国家的人才要多吧。人才呢，我觉得是水到渠成的事。你看吴老师送我一幅字，写了一个时间的“时”。他说所有的东西到了时候了，就自然做到了，着急也没有用。我拍戏的时候，吴老师知道资金可能不够时就说：你也别急，这件事情该你做成的，你就做成；做不成你尽心了、尽力了就够了。我觉得人家这属于成仙了。吴老师现在每天都看《易经》，他自己在算一些事情，或者在算一些棋。

查建英：像一位得道真人。

田壮壮：对，他跟你说的话，听着似是而非，但是觉得只有他的话能让你有安全感，让你踏实。

查建英：他多大岁数了？

田壮壮：九十一了。回忆八十年代，我只有对我自己的一个检讨。那个时候我火气旺，

很极致。惟一留下来的就是电影的财富。跟八十年代刚毕业意气风发的时候比，我现在没有那么风发，但是我觉得心比以前更沉稳了。所以好多人问：你的电影，你自己最喜欢哪一个？我说都是我的儿子，没有什么你喜欢不喜欢的。

查建英：每一个都是你某一个阶段的写照。

田壮壮：哪个都是自己的写照，自己的态度，当时的追求，当时的心态；认真与否，跑是跑不掉的。所以电影也挺残酷的，它留存在那儿，改不了了，也没有办法去解释。我觉得往后还是认认真真地和电影生活在一块儿。

查建英：嗯，你拍电影始终看重的是精神层面的东西。但九十年代以来的中国是一个特别刺激人的物欲的地方，有点像一个大赌场，让人莫名地兴奋，因为诱惑太多，而且确实有能抓到手的机会。从这个角度看八十年代初呢，没有。

田壮壮：没有，一点也没有，在七十年代的时候要想钱，那都是很有犯罪感的。到八十年代，突然间……所以我就说，中国人很有意思，中国人实际上挺喜欢被管理的。

查建英：嗯，你是说国民性。

田壮壮：对。那个被管理的心态是根深蒂固的，跟欧洲人是不一样的。比如说，大家都在学习同一个思想；现在所有的人都去想钱，你不想钱，那你就是有问题的，是一傻瓜。

查建英：其实这种爱跟别人比、爱随大流的心态，欧洲人也有，到处都有，是人性吧。但个人主义在中国不发达也是事实。为什么？有的哲学家就研究了一番，结果发现和欧洲人相比，中国人的自我意识从来就缺乏深度，因为这个自我永远是编织在一个群体的网络里边，被横向地社会化了，它就给拉得很薄弱。久而久之，也就形成了一种民族历史的无意识：单个人是不重要的，族群是重要的，潮流是重要的。潮流是什么？不就是多数人眼下认同的价值吗？

田壮壮：对，他是在一个滚着走的状态里，看见别人有钱了，眼红。

查建英：所以，八十年代的潮流是追求理想，当年就有大批理想主义者；后来消费主义变成时髦，你发现有些原来的理想主义者一下就变成彻底的消费主义者，那你就明白了：他其实也不是什么理想主义者，他是潮流主义者。明天潮流要是又变了，他肯定也会马上调整，继续如鱼得水。我觉得这是很中国式的性格，并且很多中国人会佩服这种变通能力，这不就是老话讲的“识时务者为俊杰”吗？新话讲叫“与时俱进”——其实这话也有出处，也不新。在这种情况下，你会不会觉得你属于这个时代里的少数人？

田壮壮：我觉得也不是。其实，我这是定型了：烧直了，烧弯了，烧拧了，烧焦了，改不了了。如果现在真有一人说：我给你十个亿，我买你不拍电影了。不行，我觉得我做不到。

查建英：那等于把你自己的生活给出卖了。

田壮壮：对，就等于把我的生命买走了，我就觉得我不干。但是如果人说从此以后你一分钱都没有了，拍电影白拍，我也觉得，我好像活不了。这是一个道理，因为你不能用一个特别极致的方式去设定一种东西。只能说，这么多年我这么过来了，也都做了。其实有时候也觉得挺可笑的，就是外人把你打造成为一个什么形象。

查建英：你说的是哪帮人？

田壮壮：是那个群体啊。比如说张艺谋现在搞成这样了，冯小刚是这样了，陈凯歌是这样了，田壮壮是一个惟一大旗不倒的一个艺术家。我就说：你们不是害我呢吗？万一我要拍一个我喜欢的市场电影，大旗就倒了？

查建英：可能就有一批人骂你了。

田壮壮：现在已经就有人骂。拍摄《吴清源》资金不足的时候，就有人说我花钱如流水了。这部戏成本高主要是因为日本花费太贵，我们已经竭尽一切节省开支。但是别人要说，我也没有办法，是得花钱，不花钱拍不了电影啊！拍电影本身就是一个花钱的事。但我觉得他们把所有东西简单化了。

查建英：还有就是看你用什么标尺去看问题。如果用的是名利场上的标准，那他比的不是艺术，而是谁的观众多，谁名大利大。

田壮壮：对了，这是一个物质社会，一个利益社会。阿城曾经说过一句话我觉得特别有意思。他说：你快乐吗？快乐来源于什么，来源于自己心里。北京有些话特别好玩，说穷乐呵。穷没关系，得乐呵，快乐就行。以前我们家住四合院，边上有个小酒馆，那些蹬三轮的干了一天活儿，把车往那一放，八分钱一两的白薯干酒，几颗花生豆，几个人在那儿聊啊说啊。你觉得他们特快乐。

查建英：他的幸福程度和你拍了一个片子之后其实是一样的。

田壮壮：是一样的。

查建英：根本的问题是你得有一个充实的自我，否则你就老是在那个群体的价值上打滚儿。

田壮壮：我就觉得跟吴老师在一起受益特别多，能够看透好多东西。比如他说：人其实跟社会是什么关系呢，你生下来就在这社会上打滚儿，你得吃、得喝、得用；那你就得还给社会东西。每个人都拿，都不还，这社会就没了，拿没了。所以他就说，你生下来，不管是拿什么的，你实际上是从一个公共的场合里一直拿东西，你在不停的拿，你漫不经心，觉得去拿东西是很正常的。但是你应该给予的东西，你没有交，你意识到没有？

查建英：他和《悲惨世界》里面那个神父是同一个意思。

田壮壮：对，是一个道理。所以我不是要求大家都跟慈善家似的，每个人都这样；但是每个人都应尽你的责任，尽你的态度。比如说，我们老骂日本人，从历史上就恨日本人。但是到日本拍戏会发现他们的敬业态度挺感动我的。摄制组里日本员工，任何一个部门的人，没有掉链子的。只要属于他们的事，一定给你做得百分之百。第一，我觉得这就是一个态度：他拿了你的工钱了，他是用很认真的态度来报答你这份工钱。就是说你付给他的东西，与他还回来的东西是成比例的。我觉得仅就这一点，可能你给了中国员工这个钱，获得的不是等值的东西。这是一种态度。米卢说的挺有道理，态度决定一切。

查建英：是啊，很多外国人特别反感中国人这种拆烂污不认真的态度。可咱们这儿呢，佩服的是聪明不是诚挚，好像诚挚跟傻是连在一起的。不少人觉得：老外嘛，爱较真，呆，傻。咱们是得便宜不占是傻瓜，爱耍小聪明，爱拿人开涮。这要成了咱们的国民性，那才让人悲观呢。从八十年代到九十年代到现在，无论是做电影还是做任何事，你觉得中国人在态度上有进步吗？

田壮壮：没什么进步，我觉得倒有一点退步。这还是意识里的一种风气，流失的东西特别多。举一个例子，在日本，从院子里走到办公室，所有的日本工作人员都会向你问候；走在街上，不认识的人在第一次见到你的时候也会相互问候，这是一种礼貌。我记得在中国五十年代的时候有过这种礼貌，在学校跟同学间要问好，跟老师要问好。这是基本的一个态度，一个礼仪，很简单的。但是到“文革”以后根本就没有了。我在日本跟他们聊的时候，好多日本人特别崇尚中国，认为中国是他们的母亲。

查建英：文明的源头之一。

田壮壮：他们有那么一种说法，认为韩国是他们的父亲，中国是他们的母亲。这当然是一些人的说法。但是我觉得他们太多人崇尚中国文化了。为什么呢？日本其实没有哲学，没有思想，基本就是中国的东西。相比之下，我是觉得我们失去的传统东西、美好的东西太多了。

查建英：阿城就偏重讲传统文化这个问题。它经历了一场毁灭，彻底被破坏掉了，从根底抽掉了，要能够复苏的话也得很长很长时间。我其实并不赞成复古主义，也复不回去了，但你总要有所持守，尤其是那些美好的东西。现代化应该是一个逐渐的过程，而不是在废墟

上平地起高楼。我们这一代、两代人从文化上来讲早已经没有根了，虽然很多人并不自知。一个古老的礼仪之邦，连问好的习惯也给革掉了，你还能说什么呢。

田壮壮：你说这个，阿城就说这吴老师啊，你之所以会尊敬他，觉得他纯粹，永远让你觉得很钦佩，就是因为他没有受过新文化教育，他是老文化底子。他十四岁的时候带着中国四书五经的底子去日本；在日本呢，他就在围棋这个环境里生存，他能读到的中国书还是从家里带去的那些书。

查建英：所以“五四”新文化对他没影响？

田壮壮：没有影响。比如说，吴老师这么大年纪了，出门活动后回去，我送他回到家门口，他永远都说劳驾，就是您受累了。我们这些小辈的人每次敲门，他一定到门口迎接，走的时候一定送到门口。他走路已经不是很利索了。他使用的是在日本永远能够感觉到的礼仪。我有时候觉得真是太闹不清日本这个国家，他能够去打那么多国家，打那么多仗。可是这么多年多少次去日本，我发现日本人连架都不吵！你没见过说街上怎么着了怎么着了，没有。而且任何人做错事情，都会主动道歉。比如说司机赶路，为了抢拍摄时间赶一个拍摄点，开快车，到了那儿，开门之前他先说对不起，我刚才开得快了，你们可能不太舒服，因为是要赶这个拍摄点，实在抱歉，今后我会注意的。从小事就见到一种态度。所以，日本社会有秩序，有稳定感，有很多东西。我觉得，就是因为战争的原因、历史的原因，从心里头不喜欢这个国家。但是对于每个接触到的日本人，自己会觉得：挺有本事的嘛。

查建英：对，其实他们也有明治维新，也搞了改革，但不是毁灭文明。我觉得他们是认真佩服了西方人，承认自己不行了，要变法要学习，就像唐朝那时候老老实实学中国人一样。另外，日本是一个有信仰的社会，他们有神道，有武士道，有尚武精神和荣誉感。

田壮壮：我觉得阿城说得非常有道理，他说：这几次大的毁灭，包括五四新文化运动，“文革”，几次这种断裂以后，今天的很多人，甚至大部分人生活挺茫然的。我老有一个感觉，这个国家一天一天繁荣起来了，一天一天富强起来了，但是老觉得没有在任何其他发达国家里的那种安全感、安定感。这是一个心理的感觉。

查建英：是，很多人都有这种感觉。

田壮壮：出国时，到机场，只要出了关，就会觉得安静，心里踏实。到欧洲也是，任何一个国家，虽然说这个国家犯罪率也挺高的，但还是觉得整个人的状态不一样。可是回到中国以后，突然间就会觉得晚上开车出去，或者说走路的时候，老有一种不安全因素在你身上。什么原因呢？就是觉得没有一个束缚力量，人的自我无束缚。而且这个社会没有一个完备的法制。再加上没有信仰。因为你有了信仰，你就有了自制，但是没有信仰，这是很悲剧的。

查建英：只能追求眼前的利益。

田壮壮：现在信佛的人、信教的人特别多。信教的人都信什么啊，祈求的是神保佑自己，什么明年能挣钱啊，发财啊，全是向神要东西，都不是给予。

查建英：你说现在的信徒？

田壮壮：对啊，现在去寺院的人很多，全都是为了保佑自己，说我明年运气好点儿，有几个说是信了教是我要给予，都找佛爷要东西，找神要东西。

查建英：连宗教都是世俗的、功利的。

田壮壮：对，所以我就说这叫迷信，不叫信仰。

查建英：和信仰不是一回事，和工作时瞎对付、拆烂污倒是一回事，都是一个不虔诚的、功利的态度。唉，这一系列访谈下来，我发现大家最后都有点悲观。信仰、文化根基、历史感、长远的追求，这些东西其实都互相连着的。结果呢，大家的基本判断都有点悲观。现在没有八十年代人那种天真了。当时还是青春期，还不太明白呢，不能跳出自己所做的那一堆事来看一个时代。现在不同了。

田壮壮：感觉现在没孩子了。

查建英：没孩子了？

田壮壮：因为孩子是最单纯的。现在连孩子都少年老成了。一上大学就开始焦虑，所有的人都变得特别的忧郁，特别有负担，觉得前途渺茫。年轻人都是这样了。

查建英：电影学院的学生也都是这样吗？

田壮壮：对啊，现在都是这种感觉：不知道毕业后会怎么样？现在是读着书呢，是最灿烂的时候，可是现在孩子脸上就不像我们那时候那种灿烂了。我们那时是完全没有顾虑的一种灿烂。现在这些孩子呢，看上去也高兴、也投入，但是更多的时候内心里边在想：我以后干什么？我能拍电影吗？

查建英：你当年肯定不会是这样的。

田壮壮：当年有理想，努力去实现。那时候杂志上都讲知识就是力量，都给你那种向上的东西。现在呢，什么杂志都往色情上走，全是男女、生肖、恋爱，全是这东西，挺奇怪的。

查建英：嗯，人要是没理想光追求这些，到了一定时候可能就会觉得挺空、挺灰的。看来你对青年一代也是比较悲观的。我觉得现在这个时代是有种高智力高速度的空心人的感觉，总围着技术、消费打转，有点像狗追着自己的尾巴疯狂地转圈儿，转到后来可能都忘了那不过就是一条尾巴，就是一个游戏。也许这就是古人说的“逐物不返”吧。不过这个题目太大了，弄不好又成了杞人忧天。还是你那位吴老师说得透：就是一个时间的“时”字。八十年代这题目也说得差不多了，咱们结束吧。谢谢。